الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمّد خيضر
-بسكرة -
كلّية الآداب والعلوم الاجتماعيّة
قسم اللغة والأدب العربي

البنية السردية في رواية"مواكب الأحرار" لنجيب الكيلاني
-دراسة سيميائية-

مذكّرة لنيل شهادة الماجستير تخصّص نّقد أدبي

إعداد الطالبة:
آجقو سامية

إشراف:
د/بلقاسم دفة.

السنة الجامعية:2005/2004م
1426/1425ه

المقدمة:

يندرج هذا البحث الموسوم بـ" **البنية السردية في رواية "مواكب الأحرار" لنجيب الكيلاني –دراسة سيميائية–** في إطار البحث عن بناء الرواية كنص سردي أكشف عن بنيته وعن خصائصها من حيث هي علاقات تبني نظامه وتعبر عن نموذج فكري له عناصره.

وتكمن أهمية البحث هنا في بلورة البنية كنظام للنص تحددها العلاقات وتهدف إلى تعيين رسالة ما، وتوجيهها في أنسب الظروف قصد الفهم.

إن النص بوصفه بنية منتهية من حيث السمة الكتابية، لا يعني بحال أنه مجرد من خصائصه التاريخية والدوافع النفسية لكاتبه وللشخصيات التي تحرك الفعل القصصي فيه؛ لأن السيمياء تقتضي تحديد الإطار العام للدراسة، ثم تنطلق نحو البحث في ما يتيحه النص من مباحث ويكشف عنه من بعد التمنع من حقائق.

وأعتقد أن النص إنما هو مجموع ما تبديه الرواية من العنوان والغلاف والسرد القصصي. وعلى هذا الأساس فالخطاب السردي يعوضه العنوان من جهة الاختزال، والغلاف من جهة التشكيل الفني، وهما بذلك بديلان عنه، يؤديان الموضوع عينه، ولكن بشيء من التعبير المختلف. ولكي يكون البحث متجها نحو التناسق؛ فسأحاول تقصي العنوان والغلاف، وأقرأ منهما ما يُسَهّلُ عليَّ البحث في متن الرواية، أو أنطلق منها وأسبغ عليهما من فيضها، للكشف عن هذا التداخل بينها جميعا، والأمر على هذا إنما هو مصروف للبنية السردية للخطاب السردي "مواكب الأحرار". وبالرغم من كون الدراسة تميل إلى البنيوية في شقها النظري إلا أن الواقع لا ينفي عنها البحث في البعد الدلالي والتواصلي وكيفية أداء الرسالة في حد ذاتها، بما يسبغ على البحث صفة التحليل السيميائي.

وقد ارتأيت حسب معرفتي أن المنهج السيميائي أكثر ملاءمة للتعامل مع

الخطاب السردي، ولكي أحصر القراءة وأحدد مقاصدها وأهدافها، أزاوجه بالمد البنيوي ثم أغوص إن أمكن في الجوانب النفسية التي تتحكم في أفعال الشخصيات في الرواية، وحتى في طبيعة الحكي عند الراوي من خلال البحث في المنطلقات الفلسفية والرؤى الفكرية، لأنشد في الأخير تحليلا متناسقا يجمع بين الأسباب والأفعال ويبرر الحكي والحدث في الرواية المختارة.

لم يكن الاختيار عشوائيا وإنما تم وفق نظرة متأنية للخطاب السردي ذي الوجهة الإسلامية ممثلا في بعض أعمال **نجيب الكيلاني**، لأقيس الوعي الوطني القومي في التوجه الديني من ناحية، ومن ناحية أخرى ألاحظ كيف يتصور أهل هذا الاتجاه مشاكل الوطن العربي وحلولها في واحدة من أعظم الخطوب التي ما زال يعاني من ويلاتها. وهل ما يقدمه الكاتب في هذا التوجه يخالف التوجه العام للأمة العربية في موقفها من الاستعمار؟ أو هو تنبيه جديد على الحاصل في أيامنا يبذل له وسائل الحل من تاريخ الأمة المجيد؟

ولكي أحلل هذا الخطاب السردي؛ أجد البحث يميل إلى التقسيم الثلاثي:

-بنية الشخصيات في تداخل الأفعال مع النفسيات لما كان البحث في طبيعة النفس البشرية لشخصيات الرواية، إجابة عن السؤال: "من؟"، وأعنون هذا الفصل الأول بـ"**الإنسان: نفسيات وأفعال**".

-بنية الحركة والحدث الدرامي في تعاقبه وتداخله وتعارضه بما يصنع فضاءً للصراع يقوده أقطاب، كل قطب ينشد النصر على طريقته الخاصة، وما يُقَوّمُ تلك الطريقة، إجابة عن الأسئلة: "ماذا؟" و"لماذا؟" و"كيف؟" في فصل آخر أعنونه بـ"**بنية الحدث: أقطاب وصراع**".

-بنية الظرف في بعديه الزمني والمكاني، فلا يعقل أن يتم صراع بين شخصيات خارج حدود المكان والزمان؛ ولذلك يعنون هذا الفصل الثالث بـ"**الظرف: المكان و الزمان**".

ويبدو لي أن أضع مدخلا أحدد فيه ماهية البنية، وأقرأ فيه البديلين "العنوان" و"الغلاف". وأصدر كل فصل بمقدمة وأذيله بخلاصة، وأجمع نتائج البحث تأكيدا وتدليلا على الوجود في الخاتمة النهائية، كما أحدد ملامحه في المقدمة.

على أن ما أقدمه ليس بالجديد الذي لم يسبق، ولا بالمتفرد الذي لم أختص به، وإنما هو موجود في شتى الكتابات الأدبية إلا أن يكون أدبا إسلاميا؛ ولذلك أعكف على إنجازه، محاولة البرهنة على وجهة نظره وعلاقات بنائه مقارنة بغيره من الأعمال الأدبية في توجهاتها المختلفة.

وللقراءة أعتمد في إنجاز البحث على جملة من المراجع في التحليل السيميائي والسردي وتحديد أركانه بما ييسر عليَّ الإحاطة بجوانب الخطاب الذي لا يبدو يسيرا من بعد القراءة الأولية، باعتماد فكرة التضليل التي يمارسها النص على قارئه، فهو ليس مفتوحا إلا لمن امتلك القدرة على ملامسة جوانبه المظلمة ليشع في باقيها. وعموما فالمراجع المعتمدة هي:

1-من حيث التحليل:

- جيليان براون و براون يول: "تحليل الخطاب".
- محمد مفتاح: "تحليل الخطاب الشعري".
- عبد الملك مرتاض: "تحليل الخطاب السردي".
- إبراهيم صحراوي: "تحليل الخطاب السردي".
- السد نور الدين: "الأسلوبية وتحليل الخطاب".

2-من حيث بناء الرواية ومكوناتها:

- حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن،الشخصية)".
- إدريس بودبية: "الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار".
- عبد الحميد بورايو: "منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)".
- حميد لحميداني: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي".

- سيزا قاسم: "بناء الرواية".
- السيد إبراهيم: "نظرية الرّواية".
- مراد عبد الرحمن مبروك: "جيوبوليتيكا النص الأدبي".
- غالب هلسا: "المكان في الرواية العربية".
- ميخائيل باختين: "أشكال الزمان والمكان في الرواية".
- غاستون باشلار: "جماليات المكان".
- حسن نجمي: "شعريّة الفضاء".
- جيرار جنيت وآخرون: "الفضاء الروائي".
- فيليب هامون: "سيميولوجيا الشخصيات الروائية".
- كريم زكي حسام الدين: "الإشارات الجسمية".
- رشيد بن مالك: "مقدمة في السيميائية السّرديّة".
- محمد الغدامي: "الخطيئة والتكفير".
- بسام قطوس: "استراتيجيات القراءة".

3-من حيث المعرفة والمنهج:

- عبد العزيز حمودة: "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك".
- حلمي بدير: "الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر".
- مصطفى السعدني: "المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية".
- سامي سويدان: "في دلالية القص وشعرية السرد".
- جوزيف ميشال شريم: "دليل الدراسات الأسلوبية".
- يمنى العيد: "تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي".
- يمنى العيد: "في معرفة النص".
- مبارك حنون: "دروس في السيميائيات".
- صلاح فضل: "نظرية البنائية في النقد الأدبي".

- عبد السلام المسدي: "قضية البنيوية".
- محمد مفتاح: "دينامية النّص".
- حبيب مونسي: "فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى".
- سعيد يقطين: "انفتاح النّص الروائي".
- بوريس أوزبنسكي وآخرون: "نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير".
- بيار جيرو: "علم الإشارة،السيميولوجيا".
- جان ستاروبنسكي وآخرون: "نظرية الأدب في القرن العشرين".
- برنار فاليط: "النص الروائي تقنيات ومناهج".
- مارتن والاس: "نظريات السّرد الحديثة".

أستخدم مراجعي بما تقتضيه منهجية البحث، ولا أقتصر عليها، ولا أستغني بحال عن الدوريات وما دخل في دائرتها، وما يدعوني إليه البحث في التناص كمحطة جمالية ودافع محرك للفعل القصصي.

وأعتمد الرواية "مواكب الأحرار" مصدرا على امتداد البحث، وغيرها مراجع، أستغني عن ذكر باقي تفاصيلها بعد المرة الأولى. وفي قائمة المصادر والمراجع التزمت تقديم اللقب على الاسم إلاّ مع الباحثين: يمنى العيد وصلاح فضل وسيزا قاسم والسيد إبراهيم وحسن نجمي وغالب هلسا وأحمد رضا، وذلك مخافة أن تلتبس أسماؤهم بأسماء غيرهم.

وسأسعى لتكون الدراسة قراءة في خطاب سردي محمول على أحداث تعود إلى القرن الثامن عشر، غير أنه يحمل رسالة لا يحدها الزمان ولا المكان، وأتوقع أن تتوهج لتعم الأشباه من الحالات التي يعيشها العالم العربي والإسلامي، رسالة يؤديها إلى الأمة يراها واجبة عليه. في ظل هذا السياق الذي يقتضيه الحال، أحاول جهدي إنصافه وتبليغ ما أراده، دون الانغماس معه في رؤياه التي يراها، وما يراه هو أحكم عليه بما يهديني إليه المنهج من غير إفراط ولا تفريط.

وأجدني في هذا المقام شاكرة كل أساتذتي الذين أسهموا في تكويني، ورأيت منهم كل طيب وجميل من ينابيع المعرفة، وأثني عليهم بما هم أهل له، وأتوجه إلى أستاذي المشرف الدكتور بلقاسم دفة بخالص العرفان على ما يبذله معي من جهد، وما يؤديه معي من عمل حتى يخرج هذا العمل كما نرجو له أن يكون، وما التوفيق إلا من عند الله.

مدخل:

رؤية وإجراء

مفهوم البنية.

عتبات وبدائل:

1-سيميائية العنوان.

2-سيميائية الغلاف.

مفهوم البنية:

أضحى الدارسون اليوم"**لا يكادون يتحدثون إلا عن البنية والنسق والنظام واللغة**"[1]، رغم تعدد الدلالات (Significations) والمفاهيم (Notions)، وكأنهم يريدون "**تحقيق الحلم البشري وإشباع حنينه إلى النظام الأولي المفقود**"[2]. وعلى هذا الأساس؛ فإن النظام(Système)المفقود صورة ذهنية يتحين الباحثون فرصة بلورتها من خلال الأعمال الإبداعية،يفتقونها من ثناياها ويحددون عناصرها بناءً على منطق الأشياء وترابطها وفق علاقات(Relations) الوحدات النسقية بعضها ببعض داخل نسق النص الأصغر وربطها بالنسق الأكبر[3]،ليتبين النظام أو البناء الكلي[4].

ويتعين في البنية(Structure)بعد النظام العلاقات[5]التي تربط بين أوصال النص، وتقحمه في النظام اللغوي البشري؛حيث تعبر البنية عن الواقعية في طرح العمل الإبداعي بإشكالاته وحلولها والشعرية(Poétique) التي تسبغ عليه اللذة والمتعة وإيصال الرسالة [6](Message). وتأخذ بعض التعريفات بمبدأ العلاقة، فتحدد البنية

---

(1)- عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ، دراسة و مناهج ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1995 ، ص75.

(2)- المرجع السابق، ص 76.

و : يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي ، بيروت، لبنان، ط3 ، 1985، ص91 و ص 175 .للحديث عن النظام والبنية

و: صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ،منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، ط2، 1980، ص 176 .حيث يقول : "البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما؛و العناصر و العلاقات القائمة بينها ، ووضعها ، و النظام الذي تتخذه...".

(3)- ينظر : صلاح فضل: المرجع السابق ،ص 176.

و : عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت، 1998، ص 362 .

(4)- عبد العزيز حمودة : المرجع السابق ، ص182.

(5)- ينظر : يمنى العيد : في معرفة النص، ص32 .

(6)- ينظر: المرجع السابق ، ص 61- 62 .

بأنها مجموعة من العلاقات التي تربط العناصر، بل هي العلاقات النظمية التي تؤلف بين تلك العناصر، والتي تتكون منها البنية. والكل ليس إلا نتيجة لهذه العملية[1]. وتلك البنى اللفظية من صوتية ونحوية ومعجمية...هي التي تحمل معنى للمتلقي؛ فالمعنى يستخرج من مجموع العلاقات التي تربط العناصر جميعها وفق أحكام لسانية تبعا لنظام هذه اللغة أو تلك[2].

وحقيقة البنية أنها ذات أبعاد (Dimensions) ثلاثة: أولها سطحي (Superficielle)يعرض المعنى الشامل والأكثر بساطة للنص[3]. والثاني العميق(Profonde)، ويرسم حدود العوالم(Mondes)المحمولة في النص [4]. والثالث تمظهري[5](Configurée)يجمع بين سابقيه وبين المنطق والتشخيص والتصوير بما يتيح هيكلة البنية الدلالية[6](Structure Sémantique) والخروج من المعنى إلى معنى المعنى.

وبنظرة متفحصة فمعنى المعنى هو أن تعقل من لفظ (دال)(Signifié) معنى (مدلولا)(Signifiant) ، ثم يفضي ذلك إلى معنى آخر. وهذا الذي أشار إليه "عبد القاهر الجرجاني"، فإن المعنى (المدلول) قد يتحول إلى مبنى (دال) باحثا عن مدلول آخر، أي: أنّ المعنى بحد ذاته إشارة تعود على موضوعها الذي أفرز المعنى[7]. وإذا تأملنا قول الجرجاني، فإننا نجده يماثل مفهوم "بيرس"(C.S.Peirce)، للعلامة، من حيث قابلية التفسير لأن يتحول إلى متوالية من العلامات، لها فضاء دلالي غير مجرد[8].

---

(7)- ينظر: بلقاسم دفة، بنية الجملة الطلبية في السور المدنية –دراسة نحوية دلالية- رسالة دكتوراه دولة في اللغة العربية والدراسات القرآنية(مخطوطة)، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية بقسنطينة، 2000، ص3.

(1)- ينظر: بلقاسم دفة، بنية الجملة الطلبية، ص3.

(3)- ينظر: سامي سويدان: في دلالية القص و شعرية السرد ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1991 ، ص21 .

(4)- ينظر: المرجع السابق ، ص 20 .

(5)- ينظر: سامي سويدان: في دلالية القص وشعرية السرد، ص 26 .

(6) - ينظر: المرجع السابق ، ص 26 .

(6)- ينظر: بلقاسم دفة، علم السيمياء في التراث العربي، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد91، أيلول"سبتمبر" 2003، ص78.

(7)- ينظر: المرجع السابق، ص78.

يتوصل القارئ من خلال البحث في بنية النص إلى النظرة الكلية[1] (Totalité) وما يعتري عناصرها من تحولات[2](Transformations)حسب الأوضاع الطارئة من حيث اللغة والحكي والصراع، ويكون النص بنية قائمة بذاتها تضبط نفسها بنفسها[3](Autoréglage)؛ حيث تقوم على الثنائيات (Binarités)[4]والنموذج الفكري[5] وعناصره[6]وما يربط بينها من علاقات. يتأسس النموذج الفكري على المعنى اللغوي كحال"الخطيئة والتكفير"عند الغذامي، و"صراع الإنسان مع الدهر"عند محمد مفتاح، وعناصره بنيات دلالية عليا تشكلها بنيات كبرى كما هو عند فان ديك(Van Dijk)،مما يقسم النص ويهيكله ويبدي كيفيات تمظهر دلالات الرسالة المحمولة فيه[7]،وبصورة أخرى هو تقسيم بنية النص وإعادة تشكيله(Reformulation)من جديد على نحو من الاختزال والتصور المنطقي في محاور ومكونات أساسية نسجت حولها خيوط اللعبة القصصية[8]. وبالطبع لا يخلو هذا التقسيم، وهذه الهيكلة من فراغات (Vides)هي أصلا موجودة في بنية النص، يسعى القارئ(Lecteur) إلى سد فراغاته كما سعى إلى إنطاق صوامتها[9].

---

(1)- ينظر: يمنى العيد : في معرفة النص، ص 91 .
و : عمر مهيبل : البنيوية في الفكر المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د ت ط ، ص 18 .
(2)- ينظر: عمر مهيبل : المرجع السابق ، نفس الصفحة .
(3)- ينظر: : عمر مهيبل : المرجع السابق ، نفس الصفحة .
(4)- ينظر: سامي سويدان : في دلالية القص وشعرية السرد، ص 22-23-24 . و : بسام قطوس : استراتيجيات القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، إربد ، الأردن ، 1998 ، ص147 . و: رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2000 ، ص 14 .
(5)- ينظر :محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان / المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، د ت ط ، ص 173 . و : عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، ص 200 .
(6)- ينظر: عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، مقدمة نظرية ، دراسة تطبيقية ، دار سعاد الصباح ، القاهرة / الكويت ، ط3 ، 1993 ، ص 148 . و قد جعل الثنائيات هي العناصر .
و: محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، ص 173 و ما بعدها (عمل تطبيقي) . وقد جعل البنيات الدلالية عناصر بنية النص .
و: فان ديك : نظرية الأدب في القرن العشرين ، تر: محمد العمري ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1997 ، ص 61 . وعنده البنيات العليا و البنيات الكبرى عناصر تحفظ النص من النسيان .
(7)- ينظر: حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، الجزائر ، 2001/2000 ، ص172 .
و:عبد السلام المسدي : قضية البنيوية، ص 102 . و : سامي سويدان : في دلالية القص وشعرية السرد، ص 212 .
(8)- ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، ص 183 للمكونات ، ص 193-195 للمحاور.-و قد سبقت تسمية ذلك :" بناء النص" ، ص 175 .
و: رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائية السردية، ص 73 . في ما يسميه "تقطيع النص".
و: عبد السلام المسدي : قضية البنيوية، ص 103 . في ما يسميه" هندسة النص" .
(9)- ينظر: عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، ص 240 .

يبدو الحديث عن النظام والنموذج وعناصره وعلاقات البناء القصصي مدخلا جيدا للفعل القرائي؛فمن ناحية هو تحليل عام للعقل يحدد"**تناظرات أو تماثلات أو تقابلات في معتقدات الأفراد والجماعات وفي سلوكهم**"[1]. وعلى هذا الأساس يكون النظام"**جملة العمليات الذهنية المنظمة التي يقوم بها الباحث** "[2]، ويعتقد أنها صورة مثالية لبنية النص،ليكون"**الوصول إلى هذا الهيكل العظمي للعمل الأدبي هذا النظام الغائر لبنية العمل الأدبي،لا يمكن أن يكون غاية في ذاته،لأنه من الطبيعي أن ينطوي العمل الأدبي مع نظام داخلي**"[3]. فالقراءة عندي حرية إبداع،رغم ما يلحقها من النسبية في إصابة مبتغى الفعل النقدي لأنه فعل ذاتي ينجو إلى الموضوعية القائمة على موضوعية اللغة،يتجاوز التفسير(Explication)إلى التأويل(Interprétation)"**استنادا إلى نظام كلي ذي مكونات دالة سيميائيا**"[4]، حيث تكمن الحرية في إعادة كتابة المعنى وتحديده[5].ويكون هذا التحديد قائما على أبعاد العلامة(Signe) الثلاثة التركيبي(Syntaxique)والدلالي(Sémantique) والتداولي(Pragmatique)[6]. وقد بدا لي أن رواية (مواكب الأحرار) بعد دراستها تقوم على مظهرين : أولهما خارجي يشكله العنوان(Titre)والغلاف. وثانيهما داخلي يقوم على علاقة الإنسان بالإنسان في حركة وصراع حادين، داخل ظرف زمني مكاني يحدد البنية الروائية إجابة عن الأسئلة: من؟ ماذا وكيف ولماذا؟ وأين ومتى[7]؟

---

(1)- عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، ص124.نقلا عن جورج واطسون(G.Watsson) تر:محمد مصطفى بدوي. وفي نفس المرجع مقال لحسين الواد ص103 في نفس الموضوع.
(2)- عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص 104.والمقال لحسين الواد.
(3)- عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص129. والمقال لعز الدين إسماعيل[البنيوية واختزال الظواهر].
(4)- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، ص 237 .
(5)- المرجع السابق ، ص 391 .
(6)- مبارك حنون : دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1987، ص 82 .
(7)- جورج يول وجيليان براون: تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع: جامعة الملك سعود، الرياض، م . ع . س، 1997 ، ص 312 . في ما يسميانه : " الترابط غير الآلي ".

-عتبات وبدائل

1-سيمياء العنوان:

لقد اهتم علم السيمياء (Sémiologie) اهتماما واسعا بالعنونة(Titrologie) في النصوص الأدبية يعده أداة إجرائية ناجحة في مقاربة النص بغية استقرائه وتأويله[1]. فقد أبدى علم السيمياء "**أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي، وذلك نظرا للوظائف الأساسية التي نحدث عنها رومان جاكبسون**(R.Jacobson) **(المرجعية والإفهامية والتناصية) التي تربطه بهذا الأخير وبالقارئ. ولن نبالغ إذا قلنا: إن العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي**"[2]. ويستطيع الباحث بتحليل البنية التركيبية والدلالية للعنوان أن يلقي الضوء على النص من الداخل. فالعنوان بذلك هو مفتاح النص الذي يجسّ به السيميائي عالم النص على المستويين: الدلالي والرمزي؛ فهو مفتاح إجرائي به تفتح مغالق النص سيميائيا[3].

إن العناوين في النصوص الأدبية ذات وظائف رمزية مشفرة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات. وتحديد تلك الوظائف يسهم ولا شك في فهم دلالة النص حتى وإن كان غامضا؛ينقصه الترابط والانسجام بين عناصر الاتساق. ولهذا فإن أول عتبة يطؤها السيميائي في سلم النص هي استقراؤه واستنطاقه للعنوان في بنيتيه السطحية والعميقة.

ولعلّ القارئ يدرك أن العنوان هو العتبة الأولى التي يتخطاها للولوج إلى مساحة النص المسيجة، إذ يحتلّ (العنوان) الصدارة في فضاء النص؛ فيتمتّع بأولوية

---

(1)- ينظر: بلقاسم دفة، التحليل السيميائي للبنى السردية في رواية "حمامة سلام" للدكتور نجيب الكيلاني، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 385، آيار، 2003، ص35.

(2)-عبد الرحمن طنكول، خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم،مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، المغرب ، عدد 09 ، 1987، ص135.

(3)- ينظر: بلقاسم دفة، التحليل السيميائي للبنى السردية في رواية "حمامة سلام"، مجلة الموقف الأدبي، ص35.

التلقي[1]. فالعنوان إذن موجه رئيس للنص، وهو الفكرة العامة ذات الطبيعة المرجعية والإحالية، وبذلك هو دال إحالي تدور في فلكه معاني نابضة، هي تجزؤ للنص، لأن" **العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته،ونقول هنا إنّه يقدّم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدّد هوية [القصيدة]. فهو –إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه. غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعده على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ فإنّه لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه**"[2]. ولعل القارئ يلحظ كما ألحظ "محمد مفتاح" أن العنوان يرتبط أشد الارتباط بالنص الذي يعنونه، فو نص مختصر، يتعامل مع نص مفصل؛ فالعنوان دوما عبارة عن نص صغير يتعامل مع نص كبير، يعكس كل أغواره وأبعاده[3]. والعنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالية يتضمن–غالبا– أبعادا تناصية، فهو دال إشاري وإحالي يومئ إلى تداخل النصوص وارتباطها ببعض عبر المحاورة والاستلهام، ويحدد بالتالي نوع القراءة الملائمة له، ويعلن –كذلك– عن قصدية المبدع أو المنتج وأهدافه الإيديولوجية والفنية. إن إحالة تناصية وتوضيح لما غمض من علامات، فهو إذا النواة المحركة التي خاط المبدع (المؤلف) عليها نسيج النص. وهو من المنطلقات المهمة، وليس عنصرا إضافيا أو متمما[4].

(1)- شادية شقروش، سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول"السيمياء والنص الأدبي"، 7- 8 نوفمبر 2000، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة،دار الهدى عين مليلة، الجزائر، ص271.
(2)- محمّد مفتاح، دينامية النّص تنظير وإنجاز، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987، ص72.
(3)- ينظر: بلقاسم دفة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول "السيمياء والنص الأدبي"، ص42- 43.
(4)- ينظر: المرجع السابق، ص43.

ومن ثمَّ فالعنوان –كأقصى اقتصاد لغوي[1]– يقتضي قدرات فائقة من القارئ في عالم التأويل باعتبار العنوان نسقا منغلقا على ذاته وبذاته، ونسقا منفتحا على النص الغائب، وهذا النظام الدلالي الرامز الضارب في اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، قد يلعب في مساحتها العنوان لعبة الخفاء والتجلي، الحضور والغياب، العدم والوجود، الواقع والمتخيل[2]. فالعنوان بالنسبة للقارئ في هذه الحالة قد استحال إلى منبه يحرض الأفكار ويشوشها، ويحدث بذلك تفاعل ومشاركة جدلية بين المبدع والمتلقي.

تحيلنا البنية السطحية(Superficielle) للعنوان إلى بنية عميقة(Profonde) مكثفة الوظائف ينسبها أحد الباحثين إلى عدد من النقاد، وهي:

–وظيفة الإعلان عن المحتوى

–وظيفة التجنيس (تكشف عن الجنس الأدبي: قصة، مسرحية، رواية...)

–الوظيفة الإيحائية

–الوظيفة التناصية

–وظيفة الغرض

–وظيفة التخصيص والتحديد (خاصة بالنسبة للعناوين الفرعية)

–وظيفة الإحالة

–وظيفة الاستحالة

–وظيفة الحث

–الوظيفة التأسيسية

–الوظيفة الإغرائية

–الوظيفة الانفعالية

---

(1)- ينظر: الطيب بودربالة، قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء والنص الأدبي"، 15-16 أفريل ، 2002، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص24.

(2)- المرجع السابق، ص25.

-الوظيفة الاختزالية

-الوظيفة التكثيفية[1].

ومن تضافر هذه الوظائف، تشكلت نواة علم العنونة(Titrologie) كمحاولة تأسيسية متشابكة العلاقات لتحقيق معادلة بين العنوان والنص باستثمار كل العلوم الإنسانية في استقرائه وتحديد معالمه. وبعد هذه القراءات الطبقية التي تكلست على جسد الرواية –التي أعكف على دراستها–، ارتأيت أن ألج عوالمها، وأدقّ باب عتبتها الأولى: العنوان. فما هي إذن دلالات "**مواكب الأحرار**" من حيث هو[العنوان] ابن شرعي للنص الروائي؟ وما هي سيماته الوراثية في أداء دلالاته النصية؟ وكما جرت العادة المنهجة في البحث تمرير العنوان على الكاشف المعجمي، فكان تناسل بنية العنوان من لفظين: (مواكب+الأحرار)، وجاء في لسان العرب لابن منظور في شرح لفظة: **موكب**:

-الجماعة من الناس ركبانا ومشاة.

-القوم الركوب على الإبل للزينة وكذلك جماعة الفرسان[2].

وأما لفظة:

الأحرار، فقد جاءت من الحُر–بالضم–، نقيض العبد والجمع أحرار وحرَار[3].

وهذه الجملة الاسمية المؤلفة من مقطع واحد تتجزأ بنيته من مسند (خبر)، يتمثل في كلمة "مواكب"، مضاف إلى كلمة "الأحرار" وهي المضاف إليه، الذي يقوم على كاهله تخصيص كلمة مواكب. أما المسند إليه (المبتدأ) فحذف لوضوحه، وسهولة تقديره، وتقديره مثلا: "هذه مواكب الأحرار". وجاءت كل من لفظتي

(1)- ينظر: الطيب بودربالة: قراءة في كتاب"سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء والنص الأدبي"، ص26.

(2)- لسان العرب:دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 802/1: مادة(وكب).

(3)- المرجع السابق، 181/4: مادة(حرر).

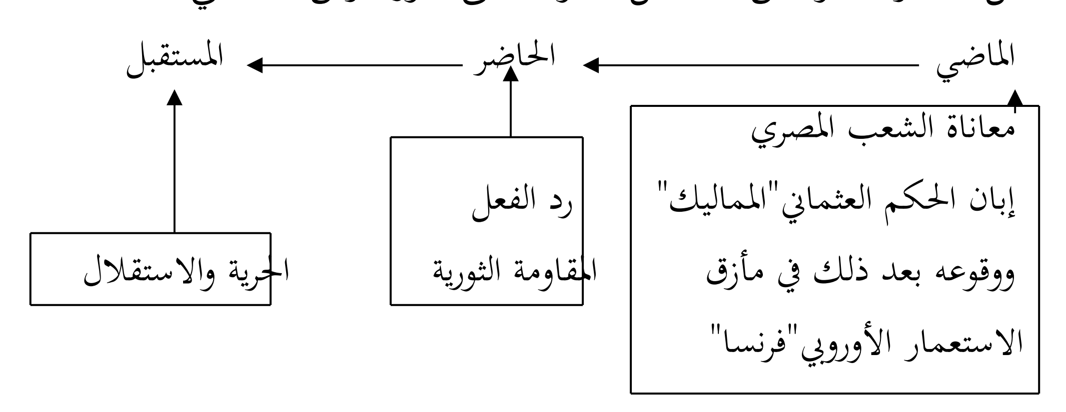
"مواكب" و"الأحرار" بصيغة جمع التكسير، لتدل على الكثرة والتنوع، ومفردها: "موكب الحر".

ومن هذه العتبة المعجمية السطحية سأغوص في أعماق البنيات الدلالية العميقة، لأستلّ خيوطها وتواشجها مع النواة (العنوان). ولا يتم هذا إلا بعد تتبّع أحداث الرواية "مواكب الأحرار". إنّ أول ما يشع في تخوم المسافة الدلالية بين العنوان والنص لفظة "الحرية"، التي تجسدت إشعاعاتها كحجر أساس في المتن الحكائي منذ البداية؛ فالحرية كقضية وطنية، وهاجس ومطلب في الآن نفسه، استظهرت نفسها دون تحفظ منذ الافتتاحية. ويتجلى ذلك في رفض الشعب المصري لسلطة المماليك والأتراك، واستيائهم من الأساليب المضطهدة لكرامتهم، وحقهم في أولوية التمتع بخيرات حضارة النيل. ويظهر هذا في رفضهم للضرائب المفروضة عليهم، وتمادي المماليك في اكتساح ممتلكات الغير، وتقييدها في سجل مطاميرهم الشخصية.

وقد تعمّق مفهوم الحرية كمطلب أكثر إلحاحا كلما تغلغلت في جسد الرواية، وبين حشود هذه المواكب، لأسمع غمغمات متشتتة، وأنات منبعثة، إنّها الحرية المنتزعة من أكبر أخطبوط أرهب العالم، إنّها الاستعمارية الفرنسية المجسدة في شخصية "نابليون" قاهر أوربا. لكنه وبشفاعة هذا العنوان الموكبي، لن يقهر إرادة شعب قاهري، اجتمع مواكب ومواكب، وكأنّها تتوالد وتتراتب فيما بينها؛ فالكوكبة التي تغيب في ظل الشهادة من أجل الحرية، تعود للحياة مرة أخرى في جسد كوكبة أخرى، إنّها الحرية الحية التي لا تموت. ومن ثمَّ كانت لفظة "الأحرار" مكشوفة الأوصال والأطراف على خارطة الرواية. فهذه الكلمة الحرة خلقت لنفسها عوالم استفحلت واستفردت باهتمام الشعب المصري، ومسحت كل عوالم الذاتية ونتوءات الحياة الزائفة في ظل الاستعمار المتكالب.

وتعود المواكب لتخلق جو التعاون والتآزر والتوحد؛ ففي التعاون برٌّ وتقوى، وفي التشتت إثم وعدوان. كما أن هذه الحرية لا تتحقق فرادى، وإنما طبيعة امتلاكها تتطلب ثمنا جماعيا. هذا الاستباق اللفظي يواري استباقا زمنيا وهدفيا؛ فالحرية كزمن نفسي معنوي، لا يتحقق إلا إذا سبقه شوط من الماضي القاهر للأعداء، المختزل لزمن مكثف من المعاناة والقهر والألم والعذاب والتضحية. إنه زمن طويل لتطاول أيادي الاستعمار وتفننها في التعذيب والتلويح بهوية الشعب المجروح في حريته. هذه المواكب التي تدافعت نحو الموت دون تفكير أو وعي هي أمل مستقبل مشرق لتحقيق الحرية والاستقلال.

إنّ هذه المفارقة الزمنية المتضمنة في العنوان نستشعرها، لتجمع بين نقيضين زمنين الماضي والمستقبل، ويتسلّل الحاضر كفعل إرادي ثوري للوصال بين الزمنين. فالزمن الماضي هو الزمن الذي تخبط في براثن المماليك والأتراك، وغياهب الاستعمار الفرنسي. والحاضر هو الفعل الإرادي الصانع للثورة، وبالتالي المخطط لقرار المستقبل: "الحرية". ويمكن أن أحمل العنوان على محور الزمن كما يلي:



ولا أستطيع فكاكا من نظرتي الفلسفية للعنوان الذي يعكس مطلبا فطريا للإنسان، ألا وهو الحرية. فالحرية بمفهومها المطلق تضيق دائرتها لتنحصر في قضية سياسية وطنية وقومية. ومن ثمَّ انعكس المفهوم الفلسفي للحرية وانحصر في زاوية سياسية وطنية، وهو المفهوم الآني للحرية حسب الرواية: "التخلص من ربقة

الاستعمار"، وتستحضر القارئ للعنوان الذاكرة التاريخية التي تتقاطع على مفهومها التحرري شعوب وأوطان، ضحت واستماتت من أجل الحرية. إنها الذاكرة الجماعية للتاريخ البشري التي أقبرت...وبالتالي دخلت التاريخ المشرق من بابه الواسع، إنه التاريخ المكثف الذي تلاقح بالحرية ضد طاعون الاستعمار ...كما أن العنوان يعكس بوضوح قصدية المبدع وأهدافه الإيديولوجية، المدافعة عن الحرية والعدل والحق والسلم، وهي عين واعية بحدقة إسلامية.

ولن أغادر ركب مواكب الأحرار دون التعريج على بعض المحطات النصية الواردة في غلاف الرواية، والمتفاعلة دلاليا مع العنوان.

2-سيميائية الغلاف:

إن الغلاف يعد بمثابة عتبة تحيط بالنص، من خلالها يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي، ويدخل النص الموازي[1] **(Para texte).** والنص الموازي عند "جيرار جنيت"(G.Genette) هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصنعة على قرائه، وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية و لغوية. ويحلله "جنيت" إلى النص المحيط والنص الفوقي، ويشمل النص المحيط كل ما يتعلق بالشكل الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف[2].

أجد هذه المحطات واضحة على مستوى الرؤية، مجسدة في صورة صغيرة في جانب الغلاف، وهي مسيّجة بإطار واضح يحدّدها. والصورة في سيميائية شارل ساندرس بيرس (C.S.Peirce)(ت1913) **"هي أيقونة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، مثل الصورة الفتوغرافية**"[3]. والصورة المرسومة بجانب الغلاف -رغم صغر حجمها- إلا أن لها استراتيجية دلالية عميقة؛ فهي إشارات رامزة موحية تطوي كلاما كثيرا، وتختزل كل

(1)- ينظر: بلقاسم دفة، التحليل السيميائي للبنى السردية في رواية"حمامة سلام"، عدد385، ص37.

(2)- ينظر: المرجع السابق، ص38. و ينظر له: "علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي"، محاضرات الملتقى الوطني الثاني "السيمياء والنص الدبي"، ص40-41.

(1)- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص310.

معاني المتن الحكائي، فالبنايات الشاهقة والقديمة تنم عن عراقة الوطن وتأصله في جذور الحضارة. إنها الحجارة الفرعونية الشامخة والشاهدة على الحدود الإقليمية لمصر، هذه البنايات الباهتة الرسم تعكس معمارية الشارع الشعبي المصري، بعلوه الشاهق وكثرة نوافذه، وهي صورة متكررة لأحد الأحياء القاهرية العريقة. وتزاحم هذه البناية حسب الصورة علب خشبية موصدة الأبواب، تتموضع بوضوح في حيز الصورة. وهذه الصناديق معلّمة بإشارة (×)، نشتم منها بعضا من الهيكل الصليبي (+). فهذه الكتل الخشبية السوداء المحكمة الإغلاق تمثل غياهب السجون، التي يزج بها الآلاف من الثوريين، وما يقاسونه من ألوان العذاب والذل. وهذا الإغلاق المعلّم دليل على عزل هؤلاء الثوار عن العالم الخارجي وعن الثورة، إنها العلامة السلبية لانتهاء حياة هؤلاء المسجونين وانقطاعهم عن الحياة العادية. إنه قبر الحياة الذي يكتم صرخات التعذيب، ويمتص إرادتهم الثائرة. إنه الصندوق المظلم الذي يسجن خلايا الحواس، ويبطل بل يخرب كل أجهزة الوظائف الحسية. وهو ما يعكس في الرواية سجون "برتلمي" غير الإنسانية. ونجد في الصورة العنصر الإنساني المتكرر في ثلاث وضعيات متباينة، تجسد الواقع وتسوغه في زوايا معينة؛ فالأول: هو شهيد الخيانة والانفجارات الطائشة، التي تستهدف أناسا أبرياء، وتحطم معالم حضارية تشكل الهوية الوطنية. والثاني: هو المستضعف الذي يتشبث بأرضه، ويحتضن ترابها، وذلك أضعف الإيمان. والثالث: هو رمز الرجال المتمردين الرافضين للخنوع والانحناء، ولا يظهر منه في الصورة إلا الساق مهرولة تقطع خطوات مسرعة نحو الفوز، ويدٌ قوية ضاغطة تحمل سلاحا، إنه اللغة القاسية التي يسمعها الاستعمار جبرا، إنه الأداة الوحيدة التي تفهم أبجدياتها رجال الاستدمار، ويخالج هذه الصورة المصغرة سحائب من الدخان وأخرى من النور. إنه الصراع اللوني بين الاستعمار (الأسود) والاستقلال والسلم (الأبيض).

وأقفز من إطار الصورة لأحط على جسد الحروف التي تسكن بطن الغلاف. إنه العنوان الضخم المخطوط باللون الأسود، ليحدد جسد الألفاظ، والذي يشاركه في تلوينها اللون البنفسجي الضارب إلى الحمرة، وهو لون الجمر المشتعل الذي يرمز إلى الحرية الحمراء المضرجة بالدماء، والتي لا تؤخذ إلا بعد اشتعال الثورة، وتعميق مدلولاتها، وتبني مبادئها، فتستحيل بعد هذا الشوط الكفاحي إلى جمر لا ينطفئ، تنكوي به الشعوب المستعمرة، وتنفخ فيه روح التضحية والاستشهاد. إن الثورة المشتعلة لن تنطفئ، ولن تصبح أبدا أكوام رماد. ويغرق العنوان والصورة معا في حيز لوني متدرج بين البرتقالي، لون بداية الليل -وهو هنا رمز الاستعمار- الذي يحاول أن يطوي المدينة تحت جناح ظلمته، لكن هذا لن يحدث...ليكتسح الغلاف لون النور والاستقلال والأمل، إنه اللون الأصفر، الذي توزع في شكل خطوط مستقيمة، وكأنها أشعة الشمس المشرقة بنهار جديد، هو الحرية.

إن الغلاف بتباينه اللوني (البرتقالي والأصفر) يمثل الصراع بين بداية الليل المدلهم وإشراقة شمس الحرية. إنه اللون الأصفر... من الألوان النورانية الذي رفض أن يطرح اللون الأسود على الغلاف، لون الدمار والاحتلال، ليتطابق مدلول العنوان والألوان المرشوشة باستقامة، هي استقامة القرار والرأي، التي تتآمر خفية مع مدلولات المتن الحكائي، فهي تترجم -باختصار- المدلولات اللفظية المترامية في هذا النص السردي(Texte Narratif).

من هنا كان الغلاف والعنوان عتبتين تبدلان النص السردي وتحيلان على فحواه ومحموله الدلالي.

الفصل الأول:

الإنسان: نفسيات وأفعال

سيمياء الشخصيات:

1- دلالة الأسماء.
2- دلالة الأعمار.
3-البناء المورفولوجي للشخصيات.
4-البناء الداخلي للشخصيات.
5-تواتر الشخصيات ومراتبها السردية.

مقدمة:سيمياء الشخصيات(Sémiologie des Personnages):

حظيت الشخصية باهتمام الدراسات النقدية الحديثة، ولا سيما تلك الدراسات التي اهتمت بتحليل الأعمال السردية الحديثة، باعتبار الشخصية مكونا سرديا فاعلا ومتفاعلا ضمن حيز الخطاب السردي(Discours Narratif)؛ فهي نقطة تقاطع بين جميع الأجناس السردية لما تضفيه على النص من نبضية وحركية.

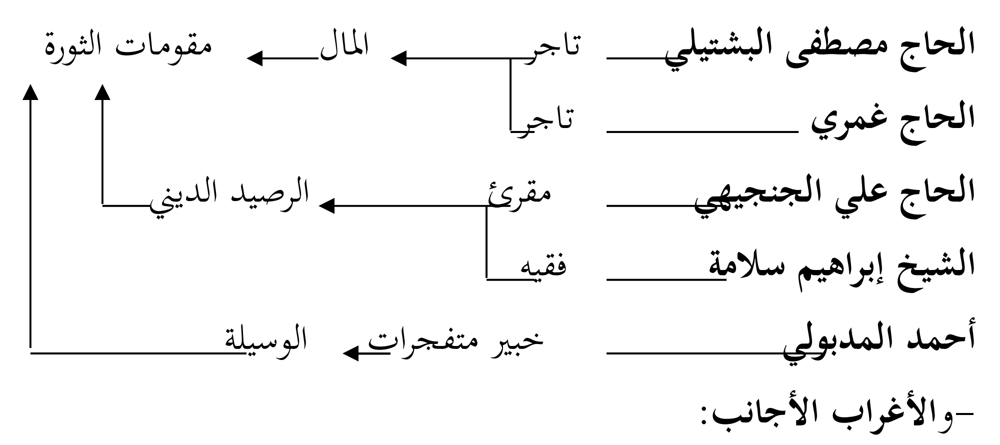
ومن الدراسات التي استهدفت هذا العنصر الحكائي وتحديد وظائفه في العمل السردي، ما قام به الروسي"فلادمير بروب" (Vladmir Propp) الذي محور دراسته على التحليل الوظيفي وفق نموذج أصلي تحاكيه جميع الحكايات، وقد حصر هذه الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة،ووسم الشخصيات الأساسية وحصرها في : "**المعتدي،الواهب،المساعد،الأميرة،البطل،البطل المزيف، الباحث**"[(1)].ومن هذا المعلم الوظيفي ارتكزت دراسات بروب التحليلية؛فقد أسقط اهتماماته بصفات الشخصيات وخصائصها الذاتية،وركز على الأدوار التي تقوم بها،باعتبارها عناصر ثابتة محركة وفاعلة في المسار السردي.ويعزز هذا الطرح "فيليب هامون"(Philippe Hamon) في تصوره المؤنسن للشخصية ودور القارئ في إعادة بناء زمن القراءة؛فهو يفرغها من أي حكم جاهز"**ويمكن تحديد الشخصية بأنها مورفيم فارغ، أي بياض دلالي لا تحيل إلا على نفسها،إنها ليست معطى قبليا كليا، فهي تحتاج إلى بناء،بناء تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص زمن**

---

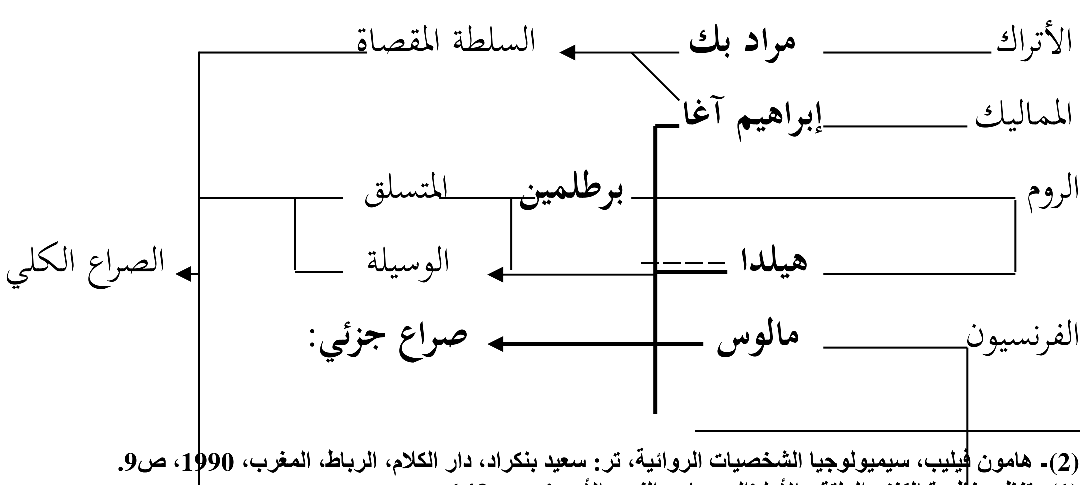
(1)- نظيرة الكنز، سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين"الوسواس الخناس أنموذجا"، الملتقى الأول 'السيمياء والنص الأدبي'، ص142.

فعل القراءة،هذا المورفيم الفارغ يظهر من خلال دال لا متواصل، ويحيل على مدلول لا متواصل"(1).ومن هذا المعطى تستحيل الشخصية إلى دال تكتسب مدلولاتها من مخزون القارئ المتنوع ثقافيا واجتماعيا وعقائديا؛ بمعنى أن الشخصية لا تكتمل ملامحها إلا باكتمال النص القرائي.كما اعتمد "هامون" في تصنيفه للشخصيات على معيارين هما:معيار الكم ويمثل درجة تواتر المعلومات حول الشخصية.ومعيار الكيف من خلال فعل الشخصية ذاتها وكيفية تقديمها. وقد حدد تبعا لهذا ثلاثة أنواع من الشخصيات: "المرجعية والإشارية والاستذكارية "(2).

وبعد هذه الفسحة المقتضبة في الآراء حول هذا المعلم السردي (الشخصية) بما تكتسبه من دلالات سطحية وعميقة وما تضفيه على النص الحكائي من بعد جمالي ووظيفي.والشخصيات "**مواكب الأحرار**" مجموعتان: **أهل البلد وهم**:

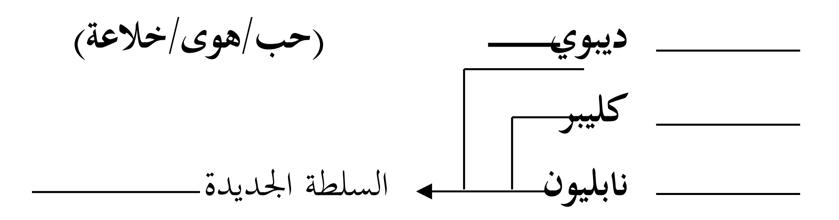


-**والأغراب الأجانب**:



(2)- هامون فيليب، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990، ص9.

(1)- تنظر: نظيرة الكنز، الملتقى الأول'السيمياء والنص الأدبي'، ص 143.



من هذه الأرضية نتوقف عند مستويات دراسة هذا العنصر الاستراتيجي "الشخصية" في متن الحكي:

1-دلالة الأسماء (Signification des Noms):

تعيش الشخصية في فضاء ورقي يتخيل فيه المبدع لرسم ملامح شخصياته وتحديد توجهاتها الإيديولوجية والوظيفية؛ فالكاتب يسجل شخصياته في السجل المدني ومن ثمَّ توجَّب عليه تسميتها، لما للتسمية من أهمية في تحديد الشخصية، وما تقوم عليه، وبذلك"**فللتسمية في التراث العربي سيميائيات تحدث عنها أبو عثمان الجاحظ في غير موضع من كتاباته**"[1]. وهذا الاهتمام بالتسمية في التراث العربي قديما تمرست حوله الاهتمامات باعتباره دالا يستثير دلالات معينة، يوحي بها هذا الاسم في ذهن القارئ. وبناء عليه؛ فإنّ "**الاسم الشخصي علامة لغوية**"[2] يعطي للفرد بعده الدلالي، فكثافة الاسم اللغوية تثبت الوضع النصي في سياقه[3]. إن حضور الاسم في العمل الإبداعي يرتبط بمقصدية معينة تتجلى في خصوصية التعامل مع الاسم في التجربة الأدبية. ونحاول الآن استقراء الأسماء سيميائيا، ونتوقف عند أهم الشخصيات في هذا العمل الروائي، لنحلل دلالة أسمائها ونبدأ من حقل الأسماء العربية، وأولها الشخصية البطلة الموسومة "**بمصطفى البشتيلي**"، والتي اكتسبت أحيانا دلالة دينية تحت تسمية "الحاج مصطفى البشتيلي". وأستفتح بوزن هذه الشخصية الديني من خلال مناداته بلفظ "الحاج"،

---

(1)- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1992، ص128.
(2)- إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2000، ص150.
(3)- المرجع السابق، ص150.

وهو لفظ "**مشتق من الحج، وهو القصد، وسمي حاجا لزيارة بيت الله**"[1].

وأما اسم "مصطفى" فمشتق من الفعل "**اصطفى، يصطفي اصطفاء، مصطفى، المصطفى**"؛ **فمصطفى: اختاره وفضله، وهو لقب الرسول محمد صلى الله عليه وسلم**" [2]. ويمكن القول بأن هذه الشخصية المتميزة "الحاج مصطفى البشتيلي" قد اختيرت عن قصد لاستشراف البعد الدلالي لهذا الاسم والوظيفي في النص السردي، ليمثل الروح الوطنية والحماسية...إنه رجل المشروع المصطفى الذي أصاب به الراوي كبد الحقيقة، وهو اصطفاء جلي للبطل يتجلى في" **مقامها ووظيفتها، أو بعلاقتها الاجتماعية أو العائلية**" [3]: وهذا ما يصدق على البطل "الحاج مصطفى". وأما نعته بـ"البشتيلي" فهو نسبته للقرية التي ولد بها "البشتيل"، قرية من الجيزة المصرية، لتوحي زمرة الأنساب إلى ارتباط البطل –رمز المقاومة والصمود والتمسك– بهذه الأرض، التي أنبتت مئات من أمثال "البشتيلي"، وبالتالي تنطبق المسافة الاسمية بين دالها ومدلولها. كما اسم "البشتيلي" معرف باسم بلدة، تختزن أبعادا إيديولوجية وحضارية وتاريخية، إنه الاسم المرجع لمصر العريقة، وهو ما يعكسه البطل "الحاج مصطفى البشتيلي"كمرتكز يعكس وعي هذه الشخصية بطبيعة هذا الصراع السياسي و العسكري. ولن نغادر منزل "البشتيلي" قبل أن نتعرف على دلالات أسماء أفراد عائلته.

"**زينب**"...معجميا الزَّينَبُ: شجر حسن المنظر، طيب الرائحة، وبه سميت المرأة[4]. ونشتم من هذا الاسم رائحة إسلامية، ذلك أن هذا الاسم من أسماء إحدى بنات الرسول –صلى الله عليه وسلم–؛ وبالتالي أصبح في المتن الحكائي

---

(4)- ابن منظور،لسان العرب، ج2، ص226.

(1)- المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989، ص740.

(2)- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الطبعة الأولى، الجزائر، 1999، ص162.

(3)- ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص453.

رمزا للمرأة العربية المسلمة الوادعة ذات السمرة، الحلوة. ولعل هذا الاسم يكاتف سيميائيا الأب مصطفى في بعده الدلالي النصي.

ويأتي الابن "**حسين**" هنا بمعنى "**الجبل، قال ابن الأعرابي: يقال: أحسن الرجل إذا جلس على الحسين، وهو الكثيب النقي العالي. قال: وبه سمي الغلام حسنا، والحسين الجبل العالي، وبه الغلام حسينا**"(1). ويدل الجبل على القوة والصمود والثبات أمام عواصف المتغيرات، وهذا هو حال حسين رمز القوة الجبلية في التحدي للاستعمار ومشاركته –رغم حداثة سنه– في الثورة، وفي تحمله مسؤولية أسرته بعد اعتقال أبيه، ومسؤوليته في تحرير والده من ربقة "برطلمين". ولا يخلو هذا الاسم بدوره من الصبغة الإسلامية. وبذلك فإن مدلول الجبل مطابق لشخصية "الحسين".

كما ورد اسم "**علي الجنجيهي**" في الرواية أيضا، و"علي" في اللسان العربي يكون من القوة، أو من الفعل علا يعلو(2) . إن هذا العلو قد يكون من علو المكانة الاجتماعية والمقام الديني المهيب؛ فقد ورد في المتن الحكائي أن شخصية "علي الجنجيهي" تقترب من مصاف العلماء، فهو فقيه ومقرئ، مم جعله محط تقدير أصدقائه، ولعل هذا الاسم يستغرق من الذاكرة الإسلامية شخصية "**علي بن أبي طالب**"، ذاك الإمام الضليع في علوم الدين والدنيا. فهو إذن من الأسماء ذات المعاني والمكانة الاجتماعية المرموقة، وبذلك فسيميائية هذا الاسم تنصب في وظيفة هذه الشخصية بنسبة عالية. أما لقبه "الجنجيهي" فيشيع في النص جلبة من التقدير والرفعة لهذه الشخصية المتمسكة بالأرض من جهة بفعل النسبة، ومن جهة أخرى لتبقى في تخوم المعاني السامية والفعل المحمود...أليس هو الأعمى الثائر؟ ثم يأتي بعد ذلك اسم "أحمد"؛ "**الرجل إذا رضي فعله و مذهبه ولم ينشره**" (3).

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب ، ج13، ص118.
(2)- المرجع السابق، ج15، ص93.
(3)- المرجع السابق، ج3، ص156 (مادة: حمد).

و"أحمد": الرجل فعل ما يحمد عليه، وبالفعل فإن أحمد في آخر الرواية عرض على" الحاج البشتيلي" أن يختبئ في بيته رغم خطورة الموقف، ونجد ردة فعل "الحاج" هي شكره على هذا الصنيع المحمود قائلا: "**إنني أعرف ما أفعل، وأقدر صنيعك أعظم التقدير**"[1]. وأما لقبه المدبولي فلا نستطيع أن نحمله دلالات لا يجليها النص الروائي، اللهم النسبة للأرض وموطن النشأة و الولادة.

ونفتح الآن سجل الأسماء المركبة، والبداية ستكون مع شخصية "**إبراهيم آغا**"، إنه اسم مركب من "آغا" و"إبراهيم"، وفيه مسحة تركية؛ فلفظ "آغا" رتبة أو لقب مثل:أفندي، باشا، بك، وتطلق هذه الأسماء التعظيمية على الأسياد في عهد المماليك. وأما "إبراهيم" فهو اسم أعجمي، وفيه لغات: إبراهام وإبرَاهَم و"إبراهم" بحذف الياء، وتصغير إبراهيم: أُبَيرَهُ[2]. إن اسم إبراهيم هنا لا يستحضر اسم سيدنا إبراهيم الخليل، وإنما دلالته تتمحور حول المسؤولية في أداء واجبه الوطني و الشخصي و المتمثل في الوفاء لحبه. ويتقاطع في نفس هذا التشابه الاسمي مع "**إبراهيم سلامة**"؛ و"سلامة" من سَلِمَ، يَسلَمُ، سلاما وسلامة. وسلم من الأمر سلامة: نجا[3]. ولكن الواقع كسر وظيفة اسمه السيميائي؛ فقد قضى "إبراهيم سلامة" نحبه في رحى الحرب بعد تهدم بيته.

وبعد هذه المناداة للشخصيات العربية الواردة في الرواية، واستشراف دلالاتها السيميائية، نعرج على الأسماء الواردة بلكنة إفرنجية، والبداية مع:

-"**هيلدا**" التي ورد في المتن الحكائي "**إن بعض المشايخ الكبار عندما سمع اسمها الحقيقي، تربع وقال فيما يشبه الثقة: [أعتقد أن كلمة هيلدا كلمة محرفة، وأظنها مأخوذة عن كلمة 'خالدة' العربية الصميمة]**"[4]. ومن

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص273.

(2)- ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص84 (مادة:برهم). وقد تركت الحديث عن"مراد بك" لخروجه من الصراع الحقيقي في الرواية.

(3)- المرجع السابق، ج12، ص291. "إبراهيم سلامة ليس اسما مركبا، وإنما أوردته هنا لتقاطعه مع إبراهيم آغا".

(4)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص30.

هذا التفسير الاسمي لـ"هيلدا" نستشف إنسلاخه من معناه المنوط به، وهو الخلود والبقاء، وبالتالي نتوصل إلى أن دلالة هذا الاسم غير مطابقة لوظيفة هذه الشخصية.

-"**برتلمي**" أو "برطلمين" أو "فرط الرمان" تسميات ثلاث لشخصية واحدة... يوحي هذا التعدد الاسمي إلى أنه شخصية فاعلة في المجتمع المصري يتعامل مع فئات اجتماعية متباينة؛ فاسمه الحقيقي "برتلمي الرومي"، ويطلق عليه عامة الناس "فرط الرمان"، ربما لاستدارة وجهه وحمرة وجنتيه الدائمة. وهو بذلك يحمل سيمات الجنس الأوروبي المخالف لخصائص الجنس العربي الضارب في السمرة. وأما نعته برطلمين- وهو تعريب لاسمه- فهي مسألة نطق لهجات، لأن التاء تنطق عند البعض"طاء"...إن اسم "برتلمي" من الأسماء الطنانة التي فسحت لنفسها مكانا، ورسمت لها دورا كقائد للحملة الفرنسية. وقد اقترن بالاسم التاريخي "**نابليون بونابرت**" قاهر أوروبا. إنه "برتلمي" الذي قهر "القاهرة" وجعل لاسمه دويا يبث الرعب والفزع في سماء "بولاق".

ومن هذا الدور الوظيفي لهذه الشخصية نقف على صدق مدلول هذا الاسم الطنان الجالب لرحى الحرب بأصوات المدافع وهمسات البنايات البولاقية المتساقطة، وأنات الثكالى، وعويل اليتامى. ويتضافر برتلمي مع "**كليبر**" القائد الفرنسي الشهير ...

-"**كليبر**": مشتق من (Clip) و(Cliper) وهو الشخص أو الشيء من الطراز الأول(1). وهو كما ورد في النص الروائي قائد كبير قد انتخب من خيرة قواد الجيش الفرنسي للقضاء على الثورة المصرية...فهو من الطراز الأول، شخصية ذات

(1)- منير بعلبكي، المورد (إنجليزي- عربي) دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط35، 2001، ص185.

سلطة وصيت حربي واسع، ومن هنا فقد خدم هذا الاسم هذه الشخصية الفاعلة.

2- **دلالة الأعمار**(Signification des ages) :

استنادا إلى الترسيمات السيميائية للأسماء الفاعلة والمتفاعلة في النص الروائي، ارتأيت أن أعمق هذه الدلالات وأخصبها بما يهيئ لي إمكانية تصورها تخييليا كما ينبغي حتى نتأقلم ونتفاعل معها، ونصب في ملامحها كل مرجعياتنا النفسية والاجتماعية، الفزيولوجية والإيديولوجية. إن التطرق إلى سيميائية الأعمار يدنو بنا أكثر فأكثر لواقعية القصة، وينفخ في الشخصيات مفارقات عمرية. وحين نتأمل أمر هذه الشخصيات نجدها تندرج سنيا كما يلي:

-الشخصيات المحدد سنها

-الشخصيات المسكوت عن سنها

-الشخصيات التي لم يذكر سنها

فأما حيز الشخصيات المحدد سنها فيشمل:

أ-دون العشرين: نرتبها بالتصاعد كما يلي:

-"زينب": " **أما أخته زينب ذات السبعة عشر ربيعا**" [1]

-"هيلدا": "**وكان برطلمين يحب ابنته الوحيدة البالغة من العمر ثمانية عشر عاما حبا ملك عليه فؤاده**"[2].

ب- الشخصيات ذات العشرين وما يحاكيها:

-"الحسين": "**والحسين لم يعد صغيرا، فقد تخطى التاسعة عشرة من عمره**"[3].

-"مالوس": "**كان في الخامسة والعشرين من عمره**"[1].

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص21.

(2)- المصدر السابق، ص11.

(3)- المصدر السابق، ص21.

ج-ذات السبعين:

-"إبراهيم سلامة" : "**وعلى الرغم من أنه قد تخطى السبعين من عمره، إلا أنه يحظى بذاكرة واعية**"[2].

وأما الشخصيات المسكوت عن عمرها قصدا، فيمكن أن أسجلها ميلاديا في سجلنا الروائي كما يلي:

-"مصطفى البشتيلي": "**كان منزل الحاج مصطفى البشتيلي**" [3]. فنعته بالحاج يسوقنا إلى حقيقة عرفية جاهزة أنه فوق مرحلتي الشباب والكهولة. كما أنه أب شاب تخطى التاسعة عشرة ربيعا من عمره، و"زينب" ذات السبعة عشر ربيعا. ولن أغادر مجلس "البشتيلي" دون أن نتعرف على أصدقائه في القلب والقضية والفكر.

-"علي الجنجيهي": وسم بالشيخ "**وحوله عدد من الأصدقاء فيهم الشيخ "علي الجنجيهي**"[4].

-"السادات": وصف بالشيخ " **وهو يجلس إلى جوار الشيخ السادات صديقه القديم**"[5] .

-"المدبولي": لم يذكر عمره إلا أنه نُعت بَ "**صديق العمر**"[6] عندما خاطبه مصطفى البشتيلي، وهذا دليل على محاكاة سن البشتيلي سن المدبولي.

-"**إبراهيم آغا**": كان فتى شابا "**إنه شاب ممتاز**"[7].

ولن ننسى "**ديبوي**" الذي لم يذكر عمره بالتحديد إلا ما ورد عنه"**أنت تعلم أني متقدم في السن، أنت تعلم أنها مثل ابنتي**"[8].

---

(4)- المصدر السابق، ص91.
(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص45.
(2)/ (3)- المصدر السابق، ص6.

(4)- المصدر السابق، ص26.
(5)- المصدر السابق، ص271.
(6)- المصدر السابق، ص14- 15.
(7)- المصدر السابق، ص119.

وأما "**مصطفى الفرماوي**": فهو رمز شباب الثورة مثلما ورد في الرواية "**إن مصطفى شاب فاضل**"[(1)].

ومن الشخصيات التي لم يحدد سنها ولو بمجرد التلميح:"برتلمي" و"زوجة البشتيلي" و"مراد بك".ويبدو لي أن ورود هذه الشخصيات دون تحديدات عمرية كامن في كونها نماذج بشرية يتكرر وجودها في الحياة العامة للمجتمع المصري،جامعة بين الشباب والكهولة والشيخوخة،والنساء والرجال تتصارع فيما بينها ما دامت علة الصراع قائمة،وهي هنا الاحتلال الفرنسي لمصر.وكما تباينت هذه الشخصيات الروائية عمريا،وما تسوقه كل مرحلة من تداعيات نفسية وفكرية؛فإنها تتباين مورفولوجيا أيضا،ذلك أن عدسة القاص تشخص بدقة فنية الملامح الخارجية لشخصياته.

3- **البناء المورفولوجي للشخصيات**(Structure morphologique) :

تطرق الراوي إلى كوكبة الشخصيات يرسم بشكل مسهب ملامحها،فلم يترك وجها ولا فما ولا عينا ولا قامة إلا وأضفى عليها ألوانا تبرز تضاريسها الدقيقة،وتمايزها فيما بينها،وهي بهذا التقريب المادي والجسدي تساعدنا في العملية التخييلية لاستحضار هذه الشخصيات وإعطائها صفة الإنسانية؛ذلك أنّ للرواية"**قدرة خاصة على جعل شخصياتها مقبولة كأنهم أشخاص واقعيون يخوضون تجربة معاشة أو يمكن أن تعاش**"[(2)].هذه الواقعية المضفاة على التجربة المعاشة بشخوصها تجعلنا نتفاعل معها،ونبادر بتصديق كل ما يصدر عنها،وهذا لا يتحقق إلا بتلمس الحيز الذي تتضرس فيه الملامح الجسمانية والمظاهر الخارجية للشخصيات. ففي هذا الوصف الظاهري: "**ينصرف المؤلف إلى رسم الصورة**

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص58.
(2)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن،الشخصية)، المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص300.
والشخصية المكونة يجب أن تتناسب مع الفعل، ينظر: والاس مارتن، نظريات السّرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثّقافة، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، 1998، ص153.

الخارجية للشخصية بكل مكوناتها:الهندام،الهيئة،العلامات الخصوصية،وما إلى ذلك"[1] . وما تجدر الإشارة إليه هو أن المؤلف لم يعتمد الوصف المباشر للبنية الخارجية لشخصياته، وإنما هناك إحالات دالة عليها، مشتتة ومبثوثة هنا وهناك، ذلك أنّ القارئ يظل في عملية استكمال رسم الشخصيات التي تأهل بها الرواية إلى آخر صفحة منها. وانطلاقا من هذا التسليم بولادة الشخصية في كل لحظة ومخاضها على مدار صفحات الرواية، أتتبع مراحل نموها. وبداية لنتأمل كيف كان البناء الخارجي للشخصية المحورية وهي شخصية "**مصطفى البشتيلي**" الذي صوّره الراوي في وعي القارئ كالآتي:

-"**وجهه المستطيل الأسمر، ارتعاشة يديه، وبريق عينيه الحائرتين**"[2].

-"**قلبه يدق، وقطرات من العرق تتصبب على جبينه**"[3].

-"**ضغط الحاج مصطفى على أسنانه، وشعر بما يشبه الدوار**"[4].

وأول ما ينطبع من هذه الأوصاف المشتتة لا يكاد يحدد الملامح الدقيقة والصارمة لهذه الشخصية المحورية البطلة، وهذا ما يجعل القارئ يعيش المفارقة بين شخصية فاعلة امتدت سطوتها الوجودية على مدى صفحات الرواية، ولم يستطع في الآن نفسه أن يقنص ملامح بطله من جل الرواية. وفي هذا المحك يتأرجح بنا الرأي نحو الراوي في محاولته إقحام القارئ في عملية خلق شخصياته، وبالتالي إعطائه فرصة لتخيل هذا البطل، فقد يستطيع القارئ المندمج مع أحداث الرواية أن يجعل من ملامحه بطلا لا يتكرر بذاته بقدر ما يتكرر في ذاته (القارئ).

ومن خلال هذا الوصف الخافت لشخصية"الحاج مصطفى البشتيلي" تلوح أبعاد ملامح الجنس العربي؛ فالسمرة هي اللون الذي لفح قريحة الشعراء العرب،

---

(1)- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص105.
(2)- نجيب الكيلاني، الرواية ، ص21.
(3)- المصدر السابق، ص170.
(4)- المصدر السابق ، ص275.

فأفاضها وصفا وتفصيلا. والعيون الحائرة للبطل هي عيون العربي المتناثرة جغرافيا والمترقبة لكل الأحداث التي ترى على مسارحها شعوب تحارب على مرأى عينيه؛ وبالتالي فعينا البطل المختار هي عيون شعوب تحارب من أجل قضية، لكنها تبحث عن تفسير ترصد به هذه المتغيرات المتزاحمة التي يعصف بها الغرب. وقد تكون عينا البطل هما عينا القارئ العربي الذي يلتهم هذا التوتر الحاصل في الرواية، ويعايشه وجدانيا،فتبقى هذه الأخيرة ملازمة له تتسع باتساع حدقته القرائية.

"**برتلمي**" الشخصية الضد والمناوئة لشخصية "مصطفى"، أحاول تطويقها كما يصورها الراوي:

-"**عندما تتناهى إلى أذنيه الحادتين تلك الهمسات المعجبة**"[1].

-"**لكن سرعان ما عادت الابتسامة الشاحبة المصطنعة إلى ثغره الواسع**" [2].

-"**وكزّ 'برطلمين' على أسنانه في غيظ وأخذ يحدث نفسه...**" [3].

-"**وقف 'برتلمي' مشدود القامة، صارم الملامح، خافق القلب، وكأنه في حضرة إله**" [4].

-"**بالرغم من أن برتلمي كان ملثما لا يكاد يظهر من وجهه سوى عينيه الواسعتين...**" [5].

-"**جلس'برتلمي' منتفش الشعر، جرت الخمرة في دمه فبعثت الاحمرار في وجهه، والنزوة في عينيه، والغرور و القسوة في قلبه**"[6].

-"**فاستطاعت على الفور أن تقرأ على سحنته الشقراء أمورا جديدة**"[7].

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص13.
(2)- /(3)- المصدر السابق، ص20.
(4)- المصدر السابق، ص79.
(5)- المصدر السابق، ص250.

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص165.
(2)- المصدر السابق، ص.14.
3)- المصدر السابق، ص 87.
(4)- المصدر السابق، ص91.

وأقرأ من ملامحه غرور الغرب وحدّة ملامح جنسه البشري، فشقراوية البشرة تعكس سوداوية الفكر الغربي الموبوء بالتهام الآخر، إنها الجذور العتيقة المنبتة لمشروع العولمة المضاد للحرية بكل مفاهيمها، وفي كل نطاقات ممارساتها...وأبقى مع صرامة الملامح الغربية مع"**ديبوي**":

-"**أقبل 'ديبوي' وتنسم ريحا طيبة حينما وقعت عيناه الزرقاوان على وجه'هيلدا' الجميل**"[1].

ويأتي الضابط"**مالوس**":

-"**كان في الخامسة والعشرين من عمره، فارع الطول، قوي النظرات بدرجة ملحوظة، يتحرك في رشاقة وخفة...**"[2].

ولعل حدّة النظر وخفّة الجسم ورشاقته من سيمات رجل الحرب الذي ينسج بدهائه المكائد وينصب الكمائن-هنا وهناك- بخفة متناهية. و في وسط هؤلاء تلوح الشخصية المملوكية المجسدة في "**إبراهيم آغا**" ؛فقد وصفها الراوي كما يلي:

-"**كانت تحلم بفتى أحلامها الفارس الممشوق القوام، القوي البنية، كانت تستعذب غروره وسذاجته، وتنتشي بركوعه أمامها كطفل وديع**"[3].

-"**كان مغبر السحنة، مشوش الشعر، تسيل قطرات العرق الذي لوحته الشمس...**"[4].

-"**الغبار يكسو رداءه ويلوث وجهه و حذاءه، ويترك آثاره الواضحة على يديه وعنقه**"[5]. حظيت هذه الشخصية بما يلح على تقهقر مكانتها الاجتماعية،

---

(5)- المصدر السابق، ص18.

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص32.
(2)- المصدر السابق، ص173.

وتشوّه أناقتها؛ فقد أضفى عليه اللاستقرار و الفرار من مكان لآخر بعيدا عن أعين الحراس هالة من الرثاثة والمعاناة.

وما يخصب الائتلاف بين الشخصيات في هذا العمل الروائي وجود العنصر النسوي المعاضد في تصعيد وتفعيل الحدث الدرامي؛ فكانت "**هيلدا**" فتاة الرواية المدللة التي راح الراوي يداعب حالها:

-"**لم يكن أبوها بمستطيع أن يعترض على سيرها في شوارع القاهرة في حارة النصارى أو الأزبكية، حاسرة الوجه، محبوكة الثياب**"(1).

-"**ووضع يده المرتجفة على كتفها المستدير**"(2).

-"**وهي تشيح بيدها العارية...**"(3).

-"**كانت هتافات الجماهير تتسلل إلى أذنيها ثم تمرق إلى قلبها فتسرع نبضاته**"(4).

-"**وتضرجت وجنتاها بالحمرة الشهية**"(5).

-"**سرت الرجفة في جسدها**"(6).

-"**لأنك رقيقة القلب**"(7).

-"**وانحنى يقبل ظهر كفها في وداعة ورقة، 'لشد ما أنت رائعة الجمال يا هيلدا'**"(8).

(3)- المصدر السابق، ص12.
(4)- المصدر السابق، ص14.
(5)- المصدر السابق، ص17.
(6)- المصدر السابق، ص30.
(7)- المصدر السابق، ص87.
(8)- المصدر السابق، ص35.

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص74.
(2)- المصدر السابق، ص87.
(3)- المصدر السابق، ص12.
(4)- المصدر السابق، ص55.
(5)- المصدر السابق، ص56.
(6)- المصدر السابق، ص54.

-"**ويحني رأسه إجلالا لجمالها**"(1). يقر الراوي بجمال "هيلدا" الذي جمع بين أصالة الشرق وسحر الغرب؛ إنه جمال مهجن جمع بين حسن المظهر الغربي وصفاء الجوهر العربي. وتقابلها "**زينب**" ابنة الحاج "البشتيلي" التي أحسن الراوي رسمها:

-"**كان قلبها يدق في رعب**"(2).

-"..**قلبها الخافق**.."(3).

-"**كانت زينب ابنة الحاج مصطفى فتاة وادعة، قليلة الكلام، ذات وجه مثلث تزينه عينان واسعتان سوداوان، وفم دقيق ولسمرة وجهها جاذبية حلوة**"(4).

تجسد هذه الملامح الصارخة الجمال العربي الأصيل الذي تغنى به الشعراء العرب؛ ففي اتساع العين حور، وفي نحاسية البشرة جاذبية حلوة. ومن خلال تقرير صفات "هيلدا" و"زينب"، يحضرني انطباع أولي مفاده التباين المورفولوجي بينهما، فهما يجسدان التناقض المادي في أبسط صوره، وهي الصورة الإنسانية.

وأدخل في مصاف هذه الشخصيات زوجة"برتلمي" الإنسانة المريضة التي تطابقت أوصافها مع حالتها:

-"**رأى زوجه على صدر المرأة العجوز، عيناها واسعتان زائغتان، العرق الغزير يبلل جبينها الشاحب، وصدرها يعلو ويهبط**"(5).

-"**وطبعت على جبين'هيلدا' قبلة مرتجفة، وحاولت أن ترفع ذراعيها لتضمها إليها فلم تستطع، ثم أغمضت الأم عينيها لآخر مرة**"(6).

---

(1)/(2)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص103.

كانت تلك آخر مرة تُذكَر فيها هذه الزوجة البائسة التي عانت التهميش والإهمال من طرف زوجها. وبناءً على ما تقدّم تبدو الشخصيات شحيحة الملامح، ويحتاج تخيلها عند القارئ جهدا ووقتا ليستكمل الصورة؛ فهذه الصفات يُجمع شتاتها من بين طيات الصفحات وفي عرض الأحداث، ولعل في ذلك"**اعتماد فرضية تقول بأنّ الشخصية المتروكة بدون وصف أو دون تمييز يمكنها أن تكون أكثر حضورا في الرواية من الشخصية الموصوفة بوضوح تام**"(1). وتظهر وجاهة هذه الفرضية -تأسيسا على ما سبق- من خلال قلة العلامات في حصيلة الشخصية، التي تكسبها كثافة حضورية في ذهن القارئ، وتجعلها قابلة للتعبئة القرائية لتعدد دلالاتها؛ذلك أن القارئ ليس واحدا، والدلالات تباعا لذلك متباينة مستقاة من مرجعياته المختلفة، وهو ما يفضله برنار فاليط(Bernard Valette) موافقا "فرانسواز ساغان"(Françoise Sagan) حين تقول:"**لا أريد أن أصف بطلاتي وصفا حسيا. فذلك يحول دون تشكلهن تلقائيا في مخيلة القارئ**"(2). وعليه تتنوع وتتعدد أوجه الشخصيات بتعدد القراء واختلاف وجهات نظرهم.

4- **البناء الداخلي للشخصيات**(Structure interne) :

انطلاقا من المواقع الطبيعية التي تحتلها الشخصيات الروائية في النص، وبعد تحديد ملامحها الخارجية(المورفولوجية)، ينبغي أن نتدرج مع الراوي للكشف عن بناءاتها الداخلية، لتتحدد زوايا فضاءاتها الباطنة برصد خواطرها و أفعالها ودوافعها وأحاسيسها وتقلبات مزاجاتها، "**فهو تتبع للحالات النفسية، وتغيرات هذه**

(3)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص227.
(4)- برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، ص95.

الحالات حسب تغيرات الأوضاع والمواقف الناتجة عن تعاقب الأحداث ومسبباتها"[1]. فكيف يصمم الراوي نفسيات شخصيات الرواية؟ وكيف يرضي آمالهم وأحلامهم؟ وما هي القيم التي تتبناها كل شخصية في أداء دورها الحكائي؟ هي أسئلة تجوب الخوالد القارئة، فلنتتبع الحالات الانفعالية والسلوكية التي تفرض نفسها في البناء الروائي بعيدا عن حالات التناقض التي تتصارع من أجلها الشخصيات...

وفي بداية ملامستي الوجدانية للنص تطالعني شخصية" البشتيلي" رمز الثورة و الرفض بكل أشكالهما على الظلم و الجبروت. إنه الإيمان بوطن كان ولا زال ..إنه الإيمان بقضية والإخلاص لمبدإ..إنه ضريبة الانتماء إلى وطن وهبه كل شيء، ولأجله كان"**كل شيء في هذا العالم من حوله مضطرب متناقض، والحياة تمضي على نسق غريب...أشياء كثيرة تؤرقه وتؤلمه، ولطالما حلم بالتغيير، لكن كيف؟**"[2]. فكانت تضحيته كبيرة، وانتصر لوطنه وواجبه على كل العواطف الفطرية التي غرسها الله في الإنسان...تحدى عاطفة الأبوة فزجّ ابنه الوحيد "حسن" في الصفوف الأولى للقوات المحاربة وأقحم نفسه هو الآخر ضمن قوات البحرية...هذا الإيمان المطلق بقضية الوطن الموجوع تحت وطأة الآخر هو الذي ولّد تلك الصراعات بين الواجب والواجب؛ واجب الاعتناء بهذه الأسرة بما أنه ربها، وواجب أكبر هو الدفاع عن هذا الوطن الذي وهبه العزة والحياة، كما مدّ له حبال الرغد والعيش الكريم..إنه الواجب الذي لا يجب أن يتنكر له، فتولّد الصراع النفسي بين إحساسه الأبوي المفرط وتبنيه لهذه القضية بكل وجدانه، فقد حاول جاهدا أن يوصل صوته الجريح جرح وطنه إلى أصدقائه وإلى كل المحيطين به، لكنه لم يجد صدى إلا عند من كان في نفسه درجة إحساسه الذي تغذى بمشاعر

---

(1)- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص106.

(2)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص07.

الكفـاح والنضال...فـ"مصطفى البشـتيلي" رمـز حـي للإيمـان المطلـق بالحريـة أو الاستشهاد حين يقول:"...**خير لنا أن نمشي حفاة عراة جياعا ونحن أحرار من أن نسـكن القصـور ونرفـل فـي الحريـر والرغـد ونحـن عبيـد للفرنسـيين**"[1].

ويتعاضد هذا القول مع قوله:"**إن لكل شيء ثمنا، وثمن الحرية ما تراه في هذه الأيـام العصـيبة**"[2]. وفي هـذه الأيـام الـتي تفتـق فيهـا صـبره وجلـده علـى رزنامـة التعـذيب متنوعـة الأسـاليب والـتي تفـوح منهـا رائحـة اللاإنسـانية..أيامه العصيبة في تلـك الزنزانـة السـوداء جعلتـه أكثـر صـلابة وزاد إصـراره علـى تسـلق جبـال الحرية..."مصطفى" هو صورة لآلاف الأصوات التي أُخرسَت وزُجَّ بها في السجن، لأنها تهتف بحروف أبجدية مكونة لدلالات الحرية...من هنا فالدعامة التي بنيت عليها شخصية "البشتيلي" هي الصبر، وهو من دعائم رسوخ الإيمان الحق...فقوة تحمله وهو على مسرح السجن جعلته يتقن عنوة –بصبره- أدوار الذل والمهانة مع برتلمي كما في قول الراوي:"..**وامتدت يد لتمسك بخناقه وتجره في غلظة، الحـاج يبتسـم ابتسـامة شـاحبة حزينـة، تنبئ عـن العجـز الفاضـح، عـن مأسـاة الإنسان الحر يتجرع كأس الذل و الهوان**"[3].

وأجـده في موضـع آخـر مصـلحا مرشـدا يتحمـل مسـؤولية توعيـة الشـعب وكشف القناع عن الوجه الحقيقي لأتباع "نابليون"، ويصر على جهادهم فيقول: "**وفوجئ 'الحسين' بأبيه يهرول مسرعا، ويصعد مصطبة عالية ويصيح:'أيها الناس..حي على الكفاح..حي على الفلاح**"[4]. إنه نداء الحياة الكريمة، وطوفان الثورة الذي يجب أن يجتاح الجميع ويوحّد صفوفهم.

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص49.
(2)- المصدر السابق، ص152.
(3)- المصدر السابق، ص147.
(1)- نجيب الكيلاني،الرواية، ص25.

ويأتي البطل المضاد للمبادئ السابقة"برتلمي"، الشخصية الحاضرة بقوة، والطاغية على الشخصيات الأخرى في معظم المواقف السردية..إن"**الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها وسلوكها وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته**"[(1)]. وينطبع لدي أن "برتلمي" يختزل حسب النص كل معاني التسلط والقوة والجبروت؛ فلكونه لقيطا لا يُعرَفُ له أب، تولّدت لديه رغبة تحقيق مجد يستعيض به عن هذا الفراغ الحاصل في شهادة ميلاده..إنه الإحساس الدفين بلا مشروعية وجوده وبالتالي رحل عن وطنه الأصلي واستوطن مصر محاولا بذلك أن يجد لنفسه مكانا، لكن الإخلاص وردّ الجميل لهذا الوطن الذي احتواه كان غائبا في قاموس هذه الشخصية. لقد رحب "برتلمي" بالاستعمار الذي اكتسح مصر، بل وكان يدا محركة ومصعدة لهذا الاحتلال وكأنه انتقام لنفسه من الآخر، وتجلى هذا في إقامة العلاقات الاجتماعية القائمة على منطق المنفعة الشخصية واحتراف النفاق والمداهنة، وخبث الطباع. هذه الصفات مهدت لدخول الاستعمار الفرنسي، وهي نفسها التي شجعت"نابليون" لتنفيذ مخططاته. لقد بُنيَت هذه الشخصية على الجشع مما جعله لا يتورع عن القيام بأي عمل يدرّ عليه المال، وهذا ما جعله يتسلق مصاعد المجد والشهرة وترصدت لديه القوة السياسية والقضائية، فتقلد منصب وكيل محافظة "القاهرة" بكل ما فيها وما عليها، وأصبحت مسرحا لأعمال "برتلمي" غير الإنسانية؛ حيث يتفاخر بإشباع نهمه الانتقامي يقول الراوي:"**و'برطلمين' في حاجة ملحة ودائمة إلى الانتقام، إنه من ذلك النوع من الرجال الشواذ الذين لا يظهرون في الأوقات الطبيعية،**

---

(2)- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص51.

...**أمثال 'برتلمي' يوجدون حيث يوجد الانحراف والقسوة واحتقار المثل الإنسانية الرفيعة**"[(1)]. هذه هي المناخات التي يجد فيها "برتلمي" نفسه..فيها يستنشق رائحة الدماء، ويسمَّع أنين المعذبين..هي السادية التي استفحلت فيه وجعلت من حياته عُملَةً رخيصة قابلة للابتذال.. ويتوسع "برتلمي" في استراتيجية طموحاته بالتنصل عن ماضيه غير المشرف؛ فهو يكره اجترار تلك الذكريات المرة، ويريد أن يبتر أواصر الماضي وأن لا يجمع مع ماضيه، وهو يجالس زوايا دكانه لبيع القارورات الزجاجية والنباتات والبذور، وهنا ينشأ التساؤل:

-كيف جمع بين بذور الحياة والاخضرار والنمو وبين حقده الدفين الذي انفجر في شوارع "القاهرة" ومدن "مصر"؟ أي مداهنة كان يبذلها ليجعل علاقاته مع المماليك والأتراك سلسة إلى هذا الحد؟

إن "برتلمي" متعدد المواقع والأحوال، ويتشكل ويتلون بحسب الظروف والمواقف، لكنه في كل هذا يكره أن يمد حبل الوصال بين ماضيه و حاضره؛ فحاضره نقلة نوعية في حياته، إنها بذرة الطموح الممزوج بالحقد الدفين، وها قد وجدت المناخ العام لتتصاعد وتشق عنان حي "بولاق". صارت لنزعة الشر والحقد مساحات لتمارس على الأحياء بعد أن كانت مجرد أحاسيس مكبوتة؛هي اللعبة المفضلة لديه، وهو يحرك مصائر الناس بأنامل أصابعه، ويتلذذ بفصل الرؤوس عن أجسادها، يقول الراوي على لسانه:"**إن كلمتي هنا هي القانون ، لقد أعدمت الكثيرين منكم**"[(2)]. وصار السفاح يمثل سلطة التشريع فيصفه:"**إن أباك سيتمتع بسلطة سياسية وقضائية لا حد لها**"[(3)]. وهي التي تخلق قوانين التعذيب وتتفنن في تطبيقه لتصل قمة التشوه من كل هذه التشوهات النفسية والجسدية التي تخترطها على أكوام المعذبين يقول حائرا:"...**إننا ننتزع أظافرهم فلا يتكلمون،**

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص140.

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص168.

(2)- المصدر السابق، ص79.

ونمزق أجسادهم بالسياط فلا يجيبون بغير الأنين، ونسمل عيونهم، ونقطع ألسنتهم فيصمدون بطريقة تحنقني"[1]. وأما حبه للمال فهو دافع سيد في حياته؛ فهو على استعداد لبيع ابنته الوحيدة من أجل هذه الأكوام النقدية، ويعمد الراوي إلى توضيح هذه الصورة معلّلا أفعال "برتلمي" كشخصية منحرفة فيقول:" **إن برطلمين يحب أن تعيش ابنته في قصر منيف، ويجب أن يجري حولها الوصيفات والخدم والعبيد وأن ينشر تحت أقدامها الدنانير الذهبية**"[2]. وفي خضم هذه الرغبة الجامحة لجمع المال، كان يساوم رقاب المناضلين بكل ثقلهم الوطني والثوري بأوراق نقدية وكأنه يقايض هذه المبادئ الهشة في نظره بما هو أهم فيقول:"**لا مانع أن نعفو عن بعض المحكوم عليهم بالإعدام نظير مبلغ كبير من المال، ومن ثم لا بد من مراقبة الأثرياء، واصطياد الأخطاء لهم**"[3]. واستشرف "الجنجيهي" هذه الصفة اللصيقة بـ"برتلمي" قائلا:"**تستطيع أن ترشوه بالمال، وبهذا تشتري أباك من الضنك والعذاب**"[4]. كما تتوالد الفرحة في عيني "برتلمي" الواسعتين من جراء انتفاخ معدته التي تبتلع الهدايا و الهبات وكل ماله قيمة من كبار الأثرياء والتجار، فيعلق الراوي باستهتار:"**ولمَ لا يفرح 'برتلمي'، وهو يرى كبار الأثرياء والتجار يقدمون له الهدايا والهبات، ويسكبون في أذنيه ترانيم الرجاء والشفاعة**" [5]. إنه الحلم الذي طرح نفسه عليه كما طرح هؤلاء هداياهم وهباتهم بين يديه، وفي وقت لم يكن يحظ حتى بمجالسهم.

وتفوح من شخصية"برتلمي" رائحة الخيانة والغدر..هذه المستنقع الموبوء الذي يحسن فيه "فرط الرمان" الإفراط في ممارسة الخيانة، خيانة الأرض التي شب عليها ورعته ورضع خيراتها...إنه الانسلاخ عن كل هذه المشاعر الإنسانية التي لم

---

(3)- المصدر السابق، ص164.
(4)- المصدر السابق، ص16.
(5)- المصدر السابق، ص82.
(6)- المصدر السابق، ص198.
(1)- نجيب الكيلاني،الرواية، ص140-141.

تحد عنها كل الأديان السماوية، واستفحل فعل الخيانة أكثر على كيانه ليجعل من ابنته الوحيدة أضحية قدمت على طبق الرذيلة والفساد ليلتهمها أول طارق أجنبي من أفراد الحملة الفرنسية..."ديبوي" هذا الفارس المحنك الذي يتقن فن اصطياد الحسناوات وكان لـ"هيلدا"ملامسة معه، هي وليدة هذه الخيانة التي بسط فرشها والدها. ومن ثم حدثت الخطيئة التي نقب عنها"برتلمي" واستنكرها العقل البشري؛ أيعقل لأب أن يخون هذه المشاعر الفطرية ويدنسها بهذه الفضاعة؟ أيكون الأب"برتلمي"معولا على هدم مستقبل ابنته من أجل مساعي زائلة؟

في حمى كل هذه التساؤلات التي تعصف بالقارئين وهم يتجرعون مرارة الاستنكار لهذه الأفعال الشنيعة، كما تجرعت "هيلدا" كؤوس الخمر التي حاول أبوها دائما أن يجعل منها عبدا للكأس، وأسيرة هذه النشوة الزائلة، ويجعل بذلك من ابنته تمثالا ناتئ الأنوثة يستقطب به ألباب الفرنسيين...إنها الورقة الوحيدة الرابحة في هذه اللعبة..لعبة الأقوياء والضعفاء، في حلبة تباح فيها كل الأساليب والمحظورات. مما يبيح للقارئ أن يستبطن هذه الشخصية من حيث تيار العاطفة الإنسانية وإن وجدت هذه الأخيرة فلن تتعدى حدود أسرته الصغيرة؛ فدموعه التي تساقطت منهمرة أمام ابنته ساعة وفاة زوجته هي اللحظة الوحيدة للاعتراف بهذه الإنسانة التي شاركته حياته من بعيد، إذ أنها لم تجد مكانا لها إلا على هامش كل مخططاته، و هاهي في آخر لحظة تحصد كل مشاعره الدفينة التي اغتسلت بدموعه المنهمرة، وكأنها بذلك وقفةٌٌٌٌ للتطهر من كل الخطايا والإساءات في حقها...لقد سكنت زاوية حادة من زوايا حياته المنفرجة، فيا للوعته وهو يقول:"**زوجتي..ردي علي..تكلمي..مستحيل أن يحدث هذا ..ما معنى أن تموتي هكذا تحت سمعي وبصري دون أن أفعل شيئا؟..توسلي إليها يا "هيلدا" أن تتكلم..أهكذا نعجز عن فعل أي شيء من أجلها؟ ثم أخذ**

ينتحب باكيا كامرأة ثكلى.."[1]. أهو استيقاظ للضمير المغيب لكل توابع مسؤولياته وواجباته تجاه زوجته وندم على ما فات؟ كيف يفسر استغرابه وندمه في لحظة الفراق؟ أين كانت الحاستان من قبل؟ أأصابهما العطب؟ ألم تتسعا لتحويا شبح وأنين هذه المرأة البائسة؟ألم تجد مكانا لها وسط الغوغاء الفرنسية التي أطربت ودغدغت غشاء طبلته؟ إنها الترانيم التي تسكب بتفضيل في صوانه، والمطابقة لأبعاد بصره المتناظرة مع أكوام الجنود المترامين على جهات "القاهرة" الأربع؟

وتتواصل عاصفة البكاء التي اجتاحت بطل الرواية أمام ابنته وعليها، فبكاؤه تكفير عن الخطيئة التي ارتكبها في حق ابنته ..إنه تأبين لشرف ابنته الممرغ في أوحال الرذيلة وصحوة آنية لضميره الميت الذي قتل كل خلايا الانتماء الدموي لابنته..إنه الندم الذي يجعل كل مراكب طموحاته مشلولة وأعطب كل مخططاته وشوه نفسيته وجعل من الانتقام ملاذه. ويقوي الراوي هذه العاطفة المكبوتة بقوله:"**تساقطت الدموع من عيني 'برتلمي' على الرغم منه، ولكنه عاد وأسرع بمسح دموعه**"[2]. فلا يحق لهذا الرجل الذي قهر "القاهرة" أن تقهره الدموع، من العار أن يُذَلَ المترفع الذي أذل الرجال ومحق المتمردين. وأصلُ –من خلال مواقف "برتلمي" البكائية –إلى أنها تصريح دموعي عن عجزه أمام القدر، فهو صاحب سلطة سياسية وقضائية لا يملك إلا آليات القوة و التسلط، وفي حال تملص زمام الأمور من قبضته وانطفاء أفول القوة تتوهج عاطفة العجز والضعف عنده. و"برتلمي" على هذا النحو تتناوب عليه النوبات العقلية والعاطفية، وكأنه يفتقر إلى التواشج الثنائي بين العقل والعاطفة اللتين تكوّن على هيكلهما الإنسان، أو أن تجرده من مشاعره الإنسانية له ما يبرره، فقد كان "**مغرما بتتبع عورات الناس والبحث عن خباياهم**"[3]، والتي كان يدونها في كتابه الأسود، يحركها على شطرنج

---

(1)- نجيب الكيلاني:الرواية، ص103.
(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص119.
(2)- المصدر السابق، ص13.

الفتنة بين زملائه في العمل الحكومي وفي التجارة، وحان لنا الآن أن نتبرم عن شخصية"برتلمي" نحو "هيلدا" لرصد تياراتها الشعورية وتغيراتها السلوكية. ولا مناص من الإغراء الصارخ الذي يتقاطر من جسدها، بما لا يحتاج تسويغا لغويا، أو تنحيتا عضويا؛ فجمالها هذا يجمع بين أصالة الملامح الشرقية وصفاء البشرة الغربية، وهذا المزج بين المتناقضين ولّد تناقضا صريحا في شخصيتها وتكوينها، فالبيئة التي نشأت فيها تتعايش فيها ثقافتان متباينتان، ثقافة غربية متجذرة فيها ومنتسبة إليها من أبيها، وثقافة عربية مكتسبة بحكم طول استيطانها وانتمائها إليها من أمها وجدها، وهذا ما جعلها تتشبع ببعض الأصول العربية، كما في قول الراوي الصريح:"**وهل معنى ذلك أن جذورها تمتد إلى الأرض المصرية الخصبة التي أنبتت أمها وجدها**"[1]. وبعد بنائها لهذا الجسر الرابط بين حضارتين عريقتين يمكننا إفراغ محتوى هذه الشخصية من كوامنها وتعبئتها من جديد بمدلولات مستبطنة تسمح بالمرور من خصيصة إلى أخرى. وأولها، **الحرية** التي تتنسمها"هيلدا" ابنة "فرط الرمان"..تروح وتجيء كما يحلو لها دون حسيب أو رقيب، وفي هذه المسافة كانت تطربها عبارات الإطراء والمدح المنزلقة من أفواه الشباب، وتنسكب في أذنيها"..يا بنت 'فرط الرمان' يا حلوة.." وبحلاوة هذه العبارة انتعشت حياة "هيلدا"، وتعسلت بالحب الذي طرق قلبها، فكان "إبراهيم آغا" أول رجل في حياتها طبع روحها، وجعل لحياتها معنى لوجودها ووجوده، فهامت فيه حبا وشوقا بكل ما يعتريها من صدق، فجاء حبها لحظة عفوية هاربة من سلطة العقل، حب عند "إبراهيم آغا" أعمق وأشد، فيخاطبها:"**لسوف آتي إليك في المساء يا حبيبتي..إن اللحظات التي أقضيها إلى جوارك تفوق العمر كله..لست أدري كيف تكون الحياة بدونك يا بنت'فرط الرمان' يا حلوة؟.. المخلص إلى**

---

(3)- المصدر السابق، ص29.

الأبـد "إبـراهيم آغـا""[1]. حمـل هـذا الحلـم الجميـل في أعطافه كـل مـا تفـيض به"هيلدا" من حب وحنان يتقطع حبله بحضور تخوم "برتلمي"..في هذه المساحة الشعورية تستيقظ الفتاة على لفظ أبيها بمنعها من رؤية هذا المتمرد الصعلوك، والذي كان قبل تحول "برتلمي" من المماليك الأتراك الذين طوعوا المدائن والأحياء تحت قبضتهم، إنه الآن يتنكر لهذا الصديق الغابر والحبيب المخلص لابنته. يجيز هذا الدافع الكثير من التوقعات والمشاريع المعيقة التي يسببها"برتلمي" لوأد هذا الحلم الجميل، وبالمقابل يتولد الصراع في نفس "هيلدا" بين هذه الرغبة الملحة في الوصال وبين المصير المحتوم بقانون هذا الأب؟ وباستثناء علامة الاستفهام هذه تستقيم قرارات"برتلمي" في استراق نقطة الاستفهام من عقل"هيلدا"وجعلها نهاية لهذه القصة الساذجة غير المتكافئة اجتماعيا في نظر الوالد. فهذا الحب بين ابنته وبين المملوك الهارب عن أعين العسس الفرنسي قد يكون سحابة عاتية تكتسح بفيضاناتها كل مجسماته التخطيطية لتطويق "القاهرة" بكل مثلثاتها الهرمية؛ من هنا كان الأجدى به أن يحرق هذه الذكرى، ويكوي بنارها قلب ابنته الغض. وهي سبيله السهلة لاقتناص "إبراهيم" ومن معه من الثوار، ويجعل "هيلدا" طعما يطفئ به نيران الثورة والغضب الشعبي اللذان أحرقا أعصابه وجعلا من نيرانهما ألسنة تلسع أفكاره المسمومة وتنتزع منها مخالبها. فـ"برتلمي" لم يتوان في إقحام ابنته الوحيدة في هذه اللعبة، فقد أرسلها إلى معسكر الثوار أين يتواجد"إبراهيم آغا" لتقوم بمغالطتهم وتتلقف بعض أسرارهم، وكأنه في هذا اعتراف منه بأن الحب أعمى وكفيل بذلك أن يعمي "إبراهيم" فيخر معترفا لـ"هيلدا" بكل مخططاتهم، لكن "برتلمي" تناسى بأن نشوة اللقاء بعد البين ستخرس بعد العمي صوت العقل وستغيب كل مخططاته وتتبخر على وهج الشوق، وهذا ما حدث فعلا بل أكثر منه إذ توضحت الرؤية وتمنع الالتباس في قناعة"هيلدا" بأن الثوار يحاربون من أجل

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص14.

قضية أنبل من مقدسات والدها المزعومة، فحين تتذكر على لسان الراوي"**وما الذي يجعل هؤلاء القادمين من الغرب يتركون بلادهم وذويهم ويأتون إلى هنا ليريقوا الدماء، ويقلبوا هناء البشر إلى شقاء، واطمئنانهم إلى قلق؟ كان بداخلها بركان ثائر، واضطراب فكري لا مثيل له**"(1). و بهذا المخاض الفكري كانت الولادة الحقيقية لـ"هيلدا" الجديدة لكن هل سيدوم هذا الميلاد أم أنه سيقبر مع قبر إبراهيم؟ هذه هي المعطيات الجديدة في خطة"برتلمي" الجهنمية فببساطة الواثق من نفسه أعلن عن وفاة"إبراهيم"، وفي الآن نفسه أعلن عن ميلاد "هيلدا" الجديدة كما يريدها هو، أخيرا نجح "برتلمي" في إعادة تشكيلها بما يخدم تطلعاته المستقبلية، فقد جعل من بيته امتدادا للمجتمع الفرنسي، ومن "هيلدا" أميرة تترنح على أكتاف الجنرالات المنجمين بالنياشين، "هيلدا" التي أصبحت تعصر مرارتها على رغوة الخمر لتعيد شربها وكأن تتعمد ذلك لتجتر خيبتها ببطء، فتعذب نفسها على مهل، لكن ما أسهل اعتياد مجالسة الخمر، فقد أصبحت"هيلدا" لا تفارق بصماتها كأسها، وكأنها تحرق قلبها بعوالم النشوة المحلقة في سماء الأحلام والذي زاد الطين بلة هو انسياقها لرجالات فرنسا؛ فهذا "ديبوي" رجل الحرب البولوني الذي يتقن آداب اللياقة مع الأنثى وكيف يتسلل إلى قلوب العذارى، راهن على عذريتها وكسب آخر أوراق"برتلمي" لتستيقظ فيه مشاعر الأبوة الفاترة، إنه الشرف الذي علمه الوطن المصري كيف يحافظ عليه ولماذا ولكن غلبت الطباع والأصول التطبع...إنه الابتلاء من نفس الجنس؛ كوى أفئدة الثوار، فراح يتذلل ليتستر أحد الفرنسيين على ابنته المنتهلة...فكيف بالوطن الذي انتهكوا حرماته-و"برتلمي" واحد منهم- وأهله يطالبون بالحرية البيضاء التي سيتزوجها معظم الثوار بتخضيبها بدمائهم الطاهرة. إنه التوازي الظاهر في المبدأ نفسه، لكنه التفاوت المباح،

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص33.

ف"برتلمي" يملك نواصي القوة والنار والحديد، ويستطيع أن ينتقم وفعلا تمَّ ذلك، لكن هيهات أن يقهروا"برتلمي" الذي أذله وحجّمه "ديبوي"...فقد تسلق على كاهل"هيلدا" لتتحول نضارتها إلى عبوس وكآبة وغابت بذلك معالم البسمة في غياهب الدموع وكأنها تريد أن تغتسل من كل هذه الأدران التي تحيط بها، فقد "**انفجرت باكية لبضع دقائق، وأبوها واقف لا يتحرك أو يتكلم، ثم رفعت رأسها، كانت عيناها محتقنتين كالدم، والدموع تغرق وجهها الغض**"[(1)]. لم تجد "هيلدا" في مصابها هذا إلا صدر أمها الدافئ يقيها من قساوة برودة أبيها وضمتها المسكينة المريضة بذراعيها الواهنتين، وهذه الصورة المؤثرة هي عودة طارئة لـ"هيلدا"الطفلة التي تجد في الأم هروبا من كل غريب وفي الاحتماء بها قوة وحماية مدرعة، إنه إحساس الطفولة البريئة بالعودة إلى الأصل..الرحم الأول الذي بطّن كل مخاوفها، إنها غريزة الأمومة التي تصرخ:"**لا تتركيني يا أمي..إنني تائهة..أشعر بالضياع..لا تتركيني بحق الله**"[(2)]. لكن حق الله تحقق ورحلت بمقتضاه هذه الأم لتبقى "هيلدا" في رحلة ضياعها وحيدة تعتاش من مائدة ذكرياتها التعيسة، التي جعلتها تدفن رأسها في صدر الجندي"مالوس" وبقرار من "ديبوي" أصبحت بائعة لجسدها ومشترية للحظات نسيان في غمرة المتعة والنشوة. أهذه هي "هيلدا" البريئة بنت"فرط الرمان" الحلوة؟ أم أنه طقوسها للترحم على ذكرى الحبيب المغدور؟ ويأتي أخيرا هذا التحول في جسد الحقائق وتكشف "هيلدا" نواميس الكذب بين "مالوس" وأبيها. فـ"إبراهيم" مازال على قيد الحياة وما زال عهد الإخلاص الذي قطعه على نفسه، لكن أين "هيلدا" من هذا العهد؟ فحقيقة أمرها كفيلة بأن تجعل "إبراهيم آغا" يهيم في البلاد، ويختفي للمرة الثانية، لكن هذه المرة دون رجعة. برّد هذا اللغم اليقيني نار الحيرة، وتعالقت في كل ذكريات "إبرهيم" أشرطة سوداء معلنة

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص97.
(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص97.

عن حداد مؤبد لوفاة هذا الحب المغتصب. ومن هنا جاز التدخل لإقحام التباين الديني بين الإسلام والمسيحية، فهو الحائل بينهما وأسهم"برتلمي" في تسميكه ومده وحظره على ابنته فيقول:"**لا تنسى أنه يدين بدين يخالف عقيدتك يا'هيلدا'، ومن ثم فزواجك منه مستحيل إلا إذا ترك دينه، وهذا افتراض لا يقوم على برهان**"(1).

وفعلا فبرهان "هيلدا" على حبها لـ" إبراهيم"قد استلب في رحلة ضياعها، وهو ما يحيلنا إلى العرف الاجتماعي العربي الذي يجعل من الشرف دليلا على طهارة ونقاء المرأة، و"إبراهيم" بما أنه عربي مسلم فقد تلاشى حبه لـ "هيلدا" مع تغيّب علامات طهارتها. وفي هذا يتجلى تمسك العربي بعاداته وتقاليده التي تقرّ صريحا برجولته وشخصيته .

وما يشيع في التحليل أن هذه الشخصية متقلبة المزاج، ليس لها هوية واقعية ثابتة بقدر ما لها من أهواء نفسية متناقضة، وهي في خضّم هذه المرجعيات المتعددة تحاول أن تجد نفسها الضائعة بين أبيها وعوالمه الغامضة، وبين حبها الذي يلوح ويختفي، يحضر ويغيب، وإنه التقلب الذي قلب كيانها رأسا على عقب، لأنها جعلت من حبها لـ"إبراهيم"زاويتها الوحيدة التي تتحسس فيها معالم ذاتها. هذه الذات التي علقت في رحم المتناقضات، لكنها تغذت من دم الأم العربية التي لم تستطع أن تجاري هذا الطوفان "البرتلمي"، و"هيلدا" تناقض هذه الصراعات العلائقية بين إيديولوجية أبيها وأمها، وهي ثمرة هذا التناقض الذي استحال إلى تحيز فكري ووجداني تجاه هؤلاء الثوار الذين يطالبون بحق من حقوقهم، وهذا الاعتراف سيد موقفها المناوىء لأبيها المفرنس، فقد "**شعرت بارتياح عميق، وانجاب عن روحها أثقال كبيرة. لقد انتصرت للمعاني الكبيرة، التي تؤمن بها**

---

(2)- المصدر السابق، ص15.

عن فطرة، واستطاعت أن تخرس صوت الشيطان الذي حاول أبوها أن يلبس به روحها وجسدها"[1] .

انتصرت "هيلدا" أخيرا للمعاني النبيلة التي علقت بروحها فطريا،فقد "**خيّل إليها أن وشائج سحرية تشدّها إلى تلك الجماهير، برغم رثاثة منظرها، وحفاء أقدامها، وهديرها الصاخب الذي يصمّ الآذان. لكم تتمنى أن تنسى كل شيء وتندمج وسط تلك الجماهير**"[2]. لكم تمنت أن تنسى مدرسة الخيانة، التي حاول أبوها أن يخرّجها منها، فقد استطاعت أن تشفى من داء الخيانة بالإخلاص، إخلاص لحبها الوحيد لـ"إبراهيم آغا"، وللوطن الذي ترعرعت بين أحضانه، وتبنت كل الأفكار التي تنصر هذا الوطن المغتصب، كما يظهر في ذلك إخلاصها للزمن الجميل الذي حفظ ذكرياتها، فهي دوما تبث الحياة في ماضيها وتجعله جزءً لا يتجزأ من حاضرها وتعيش حاضرا في كل آن تستحضر فيه صور دنياها الجديدة وتقلب صفحات ماضيها لعلّها تستظل به من قسوة أبيها المتأججة. إنها تغرق أحزانها وأساها في أمسها القريب،"..**ومع ذلك فإن 'هيلدا' اليوم أتعس كثيرا من 'هيلدا' بنت فرط الرمان . 'هيلدا' الأمس كانت مرحة طروبا لا تعرف القلق ولا الخمر أو الأرق**"[3]. وقد صرحت بذلك لأبيها، بقولها: "**صدقني يا أبي، لو خيّرت بين اليوم والأمس لاخترت الأمس...**"[4].

ويقاسمها "إبراهيم آغا " هذا الماضي الجميل، هذا المملوك التركي الذي عاث فسادا في أرض مصر، كان يمارس سيادة المحتل على بني جنسه من المسلمين، مأساة تجعل من المسلم عبدا لأخيه المسلم وفي كل هذا حياد عن تعاليم الإسلام، الذي يسوّي بين الغني والفقير، العربي والأعجمي، الأبيض والأسود، ولا فرق

---

(1) – نجيب الكيلاني، الرواية، ص 35 .
(2) – المصدر السابق، ص 30 – 31 .
(3) – نجيب الكيلاني، الرواية ، ص 145.
(4)- المصدر السابق، ص 145.

بينهم إلابتقوى الله، لكن أسنان المشط هنا تتفاوت، فهذا ملك يقرّ له بالطاعة والامتثال. يتنفس " إبراهيم آغا" هذا الهواء في بيئته المريضة ويعبر عن ذلك بقوله:"**كنت أعتقد أنه من الضروري أن أحتقر الفلاحين والعامة، بدا لي الأمر كأنه سلوك اجتماعي لا مناص منه** "[1]. لكن الوطن يمر بأيام عصيبة، هذه الحقائق، كشفت عن طيبة هذا الشعب والتفافهم حول مماليكهم، ناسين بذلك كل الإساءات ولم ينس"إبراهيم" موقف هذا الشعب النبيل ممّا جعله يزحزح أفكاره العتيقة ذات الجذور الإقطاعية، فأصبح بذلك المواطن الصالح الذي يتألم لآلام شعبه، "**إنه تآلف من نوع أصيل، تآلف مع الأمة التي احتضنت صباه وشبابه وأمانيه** "[2]. لقد انصهر في الشعب المصري سلوكا وتفكيرا وألما وقهرا، فأقحم نفسه بين آلاف الثوار، وتلاحم مع المصريين بعد أن كان يرى أنه أعلاهم منزلة ...هو الآن لا يملك عنوانا ثابتا إلا شوارع القاهرة الشاهدة على تشرده و ترشقه بآلاف العيون الرقيبة، ف "إبراهيم آغا" ك"مراد بك" يحملان إرثا تاريخيا ثقيلا من الاحتلال التركي لمصر، لكنهما يتنصلان عن موقفهما من المتغيرات الجديدة (الحملة الفرنسية)، فاستفاق " إبراهيم " من غفوة الاستبداد والتسلط، وتيقظت في نفسه أحاسيس الوطنية الخالصة ليمثل "مراد بك " تذبذب الموقف العربي التركي من الحملة النابليونية بين التأييد والمعارضة؛ فالأول[إبراهيم] يرفض كل المساومات الرخيصة، ولا يجعل الوطن رهينة لفرنسا، والثاني[مراد بك] يفتح كل الأبواب أمام هذه الجحافل، ويرحب بهذا الصيد الثمين .

وكما كان إخلاص " إبراهيم " لوطنه كان إخلاصه لـ "هيلدا " ولوعده لها، فهي حياته التي تربطه بهذه الأرض، وحاول مرارا أن ينقذها من هاوية أبيها، لكنه لم ينجح، وكان السقوط قد ترك أثارا في نفسه وانكسارا في قلبه، وجرحت كرامته

---

(1) – المصدر السابق، ص 37 .
(2) – نجيب الكيلاني، الرواية، ص 186 .

التي انتصر لها بالهجر عن وصمة عار علق بـ" هيلدا " لأنه يتمسك بعاداته وتقاليده وأعرافه الاجتماعية، ولو على حساب نفسه، "**آه يا قلبي المتأرجح بين الولاء للحب و الولاء للأرض الطيبة ..إنك يا قلبي تكتوي بنيران حبين كليهما غال و عزيز** "[1].

ويقودنا الإنصاف بين هذه الشخصيات إلى استقراء شخصية "زينب" وإعطائها حقها الوجودي على صفحات هذه الرواية، فهي تمثل البنت العربية من جوانب شتى. إنّ الفتاة في المجتمع العربي في ذلك الوقت لا يمكنها أن تشارك الرجل في العمل خارجا، بل تعدّ خادمة في البيت فقط، فالعمل بالنسبة لها كأنثى إهانة وخروج عن الأعراف الاجتماعية السائدة، وبخاصة في الأسر الغنية، ويعد وجود الخدم في المنزل المصري على وجه التحديد من الأساسيات، وهو ما ينطبق على " زينب " ابنة أحد كبار التجار " مصطفى البشتيلي"، الوديعة الهادئة و قليلة الكلام ... ولعل في هذا إيماء وإشارة عن عدم تقبل رأي المرأة أو رفض مشاركتها في مجالات الحياة الأخرى، يقول الراوي: "**وكانت 'زينب' ترمق الأحداث دون أن تبدي رأيا، أو تعلّق بكلمة** "[2]. فلها في مسار الرواية موقف سلبي، يميزه عالمها الخاص، المنعزل عن الآخرين، فمنذ زمن لم يعد يسمح لها بمغادرة المنزل، شأن بنات سنها من الأسر المرموقة، حسب ما يقتضيه العرف والعادة . وقد خطبت لـ "مصطفى الفرماوي" وهي نقطة الولوج داخل عالم هذه الشخصية، فقد انتابتها مشاعر وانفعالات جديدة وأحلام لذيذة، وعند هذا الحلم تقف عند موضوع الزواج. يعد زواج الفتاة أمرا لا يخصها من حيث الاختيار والقرار، وعكسه من حيث التطبيق؛ فلا يحق للمرأة أن تختار شريك حياتها أو تلتقي به أو تتحدث إليه، فكل هذا من المحظور والمروق والتفسّخ عن أصول تربية الأسر العريقة، "**فأمر**

---

(1) –المصدر السابق ، ص 187.

(2) – نجيب الكيلاني، الرواية، ص 54-55 .

زواجها كان شيئا يخص أباها بالدرجة الأولى، و لم تعرف عن زوجها، في بداية الأمر، إلا بعض الأخبار الغامضة "[1].

هذه هي مشكلة "زينب" التي ربطت حياتها بشخص لا تعرف إلا اسمه، وبدافع فضول الإنسان حاولت وبكل الطرق أن تسترق صورته الخارجية فقط، ويعدّ هذا بالنسبة لها كافيا، فقد"**أمكنها أن تراه يسير في الشارع من خلف النافذة المغلقة، كان قلبها يدق في رعب، و لم تستطع أن تبقى هكذا سوى لحظات قليلة، مخافة أن يفاجئها أحد متلبسة بتلك الجريمة البشعة "**[2].

فجريمة "زينب" أنها تسترق السمع والبصر، لعلها تروي شغفها ممن سيكون رفيق عمرها. وطفا شغف الفتاة المراهقة على سطحها الجسدي وعمقها النفسي ليحدث تغيرات فيزيولوجية وانفعالات لا شعوريّة تقاوم الكبت، وهو ما يسوقها إلى أحلام اليقظة، لتستعيض بها عن واقعها المرّ، فتزداد نظارة السعادة في عينيها لترى من خلالهما أحلامها دون حسيب أو رقيب. وهي أيضا المتنفس الوحيد لمكبوتاتها المهمشة على جدار الواقع، فقد أضحت هذه المهملات غير الشعورية مجسدات شعورية تغذي الإحساس، وتعطيه نكهات ممتعة تذيب كل عوائق الواقع ومحظوراته.ولذلك "**لم يكن غريبا أن تقرأ'الفاتحة' كل مساء لسيدنا الحسين وللسيدة 'زينب'، آملة أن يساعدها أولياء الله الصالحين في الإسراع بموعد الزواج المرتقب**"[3]. كما يتّم هذا على المستوى الثقافي الشعبي المشبّع بالطقوس والعادات الشائبة التي عششت في ذهنيات المجتمع المصري في ذلك الوقت، ولا مناص في ذلك من الممارسات العبادية لهؤلاء الأولياء، وكأنهم وسائط بين الإنسان وربه. وهنا أجزم بأن "مصطفى الفرماوي" استطاع أن يؤنس وحدة "زينب" ويسد فراغاتها الرهيبة، فقد "**أصبح لاسمه رنين حلو، ولذكراه متعة فريدة لا**

---

(1) - المصدر السابق ، ص 55 .

(2)-نجيب الكيلاني، الرواية ، ص55 .

(3)- المصدر السابلق، ص 56 .

يستشعرها إلا قلبها الخافق. وكلما اقترب موعد الزفاف سرت في جسدها رعشة لذيذة المذاق، وخالطت يقظتها أحلام جميلة في غموضها وتموجاتها "[1]. وخالط لحاف الخجل والحياء كل ذلك، فحالة الحب التي تعيشها "زينب" تحاول أن تطفئ أوارها بعيدا عن أعين الناظرين، وتجعلها سرا بينها وبين نفسها، وكم تتعب هنا وهي تعيش الوصال بين أحلام يقظتها وأحلام نومها، فقد يأتي يوم تتشتت فيه نفسها و تختنق ذاتها بحبال هذه الأحلام المغالطة لواقعها، " **وتظل تتسمع خطوات السائرين في الطريق، تنتظر أن يأتي فتاها الحبيب لينقر على النافذة ...لكنه لا يأتي** "[2]. ولن يأتي، لأنه وبكل بساطة تبيّن أن "مصطفى" ممن يستهويهم نفير الحروب وطبول المعارك التي تصم آذان العدو وتصّم ذكرياته المبتورة بطلقات العدو الطائشة،لتنتهي حياته كشخص، وتولد في الآن نفسه آلاف بل ملايين من رموز " مصطفى الفرماوي".

من هذه النهاية المشرفة بدأت أحزان "زينب" تغرقها في بحر من الكآبة والحزن، إنه الحب المفقود الذي وشم على روحها علامات الهوى، "**نحول الجسم، وطول السقم، واصفرار اللون، و خشوع النظر، وإظهار الخشوع وانسكاب العبرات و تتابع الزفرات**"[3]. لكن كل دموع "زينب" على خطيبها الراحل وكل زفراتها لن تطفىء نار قلبها المشتعلة أو تبدد سواد حظّها التعيس، إنها الرغبة التي طمعت بتحقيقها، إنه الانفعال الحاد الذي استحضر أحلام يقظتها ونومها، وحان الوقت لتطرح كل هذه الأحلام على فراش الواقع المرّ ليحين وقت التصفية و الغربلة، محاولة انتشال نفسها من حافة الضياع وإبعاد عقلها، عن عتبة الجنون، لكن أحبولة الأحلام تفجرت وخرجت الكوابت والمسكوتات ..في هذه

(1)- المصدر السابق ص 56 .
(2)- نجيب الاكيلاني، الرواية ص 56 .
(3)- كريم زكي حسام الدين، الإشارات الجسمية (دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، ص 87 .

الحالة النفسية المتأزّمة لم تجد من يضمّد جروح نفسها النازفة، لم تجد من يرتقي إلى مستوى هول مصيبتها ويستعير إحساسها ولو للحظات فقط. إنها آلام رهيبة عصفت بكل شيء فاستحال إلى لا شيء ، أطفئت الأنوار على مسرح حياة جديدة كانت ستتحقق، لكن السواد التهم كل الأدوار، وملأ الفضاء بعويل البكاء، ولوّن ستائر الحياة القادمة بألوان الأشجان، واستحالت حياة "زينب" إلى رتابة مكبوتة لا تملك فيها حتى حق البكاء، وكأن من مات لا يعنيها، "**ودوت صفعة على وجه 'زينب'، فانتفضت كمن تفيق من حلم رهيب** "[1].

وهنا يحضرني التعليق على هذه المعاملة القاسية لإنسانة قهرها الزمن واختطف منها الموت عزيز ها الغالي، أهكذا تكون معاملة الأم لابنتها المريضة بداء الحزن!!إنها القسوة المفرغة من كل وازع إنساني أو ديني، وفي هذا افتقار للثقافة النفسية في كيفية معالجة وتضميد جراحها، فجرح الجسد يلتئم مع تجدد الخلايا والأنسجة، أما جرح النفس فتستغرق سنينا لتنسج شبكة يمكن أن تنفض بها الغبار عن هذه الأحاسيس الأليمة فتحنطها بالصبر والجلد وتبعد عنها بكتيريا التعفن...

ويسوقنا هذا التعفن إلى المغالطات الاجتماعية الفاسدة التي تجعل من العلاج النفسي عند أخصائيين وصمة عار تهرب من توابعها كل المجتمعات العربية. و"زينب" ضحية لهذه المعتقدات التي تجعل من لعنة الجنون تشخيصا جاهزا لأي انفعال يترجم عن النفس تموجاتها واضطراباتها، وكأنهم في هذا التصور يفصلون نفس الإنسان وروحه عن جسده إرضاء لمعتقداتهم الشعبية، وهو ما يؤكده قول أمها: " **خسئت أيتها الملعونة ..ألا يكفي ما حدث ؟! تردين أن يضحك علينا الناس و يقولون: ابنة 'مصطفى البشتيلي' أصابها الجنون حزنا على فتاها.. ثم يتصورون تصورات سخيفة لا مبرر لها** "[2]. فالناس في هذا المجتمع

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص 112 .
(2)- المصدر السابق ص 112 .

لا يملكـون إلا ترجمـة نفسـياتهم المريضـة إلى تصـورات سـخيفة سـخافة مـواقفهم الإنسانية، وهم بهذا المنظور يبتعدون عن التآزر والتعاضد وقت الشدّة، وينسجون أرديتهم العنكبوتية من بعيد لاصطياد كل صغائر الآخرين وتهويلها. هذه هي "زينب" المسكينة التي ابتلعت كل أحزانها وآلامها، لتحافظ على التوازن النفسي لأسرتها، وتتمنى في قرار نفسها أن ينتصر شهيدها "مصطفى الفرماوي" لمبادئه ولأرضه، عهد إخلاص روحي منها له، ليس له عزاء إلا مصابها الجلل، الذي يتغذى خفية عن معالم المكان وقيد الزمان.

وكما كانت "زينب" تستحضر صورة حبيبها وهو يقرع النافذة اخترق نتوءات الذكرى وأنتزع منها نتفا خاصة بـ "مصطفى الفرماوي"، هذه الشخصية المركزة التي لم تبسط نفوذها على مسار النص السردي، فقد اقتصر مصدر وجودها على الرمزية ذات الإيحاء المكثف بدلالات التضحية والحب الأبدي لهذا الوطن. كان الشاب يرسم مسارات الزمن لصالحه، فكانت عقاربه تؤشر لحياة دنيوية جديدة بزواجه من ابنة الثوري الناهض "مصطفى البشتيلي" لكن" الفرماوي" اختار أن يعكس كل مؤشرات حياته، ويعدّل هذا المعطى الجديد من الزمن (الثورة)، فجعل من الحرية زوجة بديلة، عن "زينب"، إنها الزوجة المثالية في نظره، ستنجب له أجيالا صاعدة تنعم بالطمأنينة في أرضها وخيراتها، وهو يعلم أنها العروس التي تجعل من حياته مهرا لها، إنه الحب الراسخ الأقوى من حب الذات الزهيد عن كل ممارسات طقوس الزواج. إنّ الإيمان بالثورة والشهادة في سبيلها كإيمانه بالله، والاقتداء برسوله-صلى الله عليه وسلم- فهو " مصطفى" الرمز الداعم للموقف العربي، نسج الراوي حوله هذا العمل الروائي، وبرغم موته وغيابه عن مسرح الأحداث إلا أنّ الموت المتوّج بالشهادة حضور دائم وفاعل يفرض وجوده بذكراه وهو في الآن نفسه إدانة لازمة يوجهها التاريخ لكل مرتكبي الجرائم

في حق الإنسانية على مرّ الزمان، ممّا يدفع إلى تمزيق شهادة وفاة" مصطفى الفرماوي" التي وثّقت روائيا وعدّ موته موتا مجازيا يمارس حضوره القوي في الأذهان المشبعة بتعاليم الدين الإسلامي، فقد كان يردد قوله تعالى: **(وَلاَ تَحسَبَنَّ الذينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللهِ أموَاتًا بَل أَحيَاءٌ عِندَ رَبهِم يُرزَقُون)**[1].فـ" الفرماوي" المصطفى قد"**لقي الله على أنبل صورة يتعشقها مؤمن ..كم ألفا من الشرفاء على غرار مصطفى ودعوا الحياة بالأمس ؟!** "[2] .

ومن الشخصيات التي لم يذكر اسمها، لكنها لعبت دورا مهما على مسرح أحداث الرواية،هي زوجة" البشتيلي" هذه الشخصية التي تفيض عطفا وحنانا على زوجها وأسرتها الصغيرة، لكن هذا الحنان وصل حدّ الأنانية، حيث اقترحت على زوجها الهجرة إلى مكان يعمّ فيه الهدوء والأمن وهي معذورة في ذلك، تفكر بقلب الأم التي تتفادى فجيعة الكبد وحرقة القلب. حاولت تكرارا أن تضغط بأفكارها الهاربة على زوجها ذي الأفكار الثابتة والمؤصّلة ثبات إقليمية هذا الوطن، وثبات مبادئ الحرية والثورة .

تعاني هذه الزوجة من تعطيل مشروعها الباحث عن الأمان، فزوجها لا يعيرها اهتماما لسذاجة أفكارها مقارنة بأفكاره كبطل يحس بروح المسؤولية تجاه وطنه و شعبه، وتحاول هي أن تعدّل من قساوة أفكاره تجاه أسرته، فكانت دوما تعزف على وتر عاطفته، تريد أن تهرب بعيدا عن معالم هذا الوطن المسيّج بجنود الاحتلال، أو على الأقل تفرّ على مستوى غير بعيد، "**إلى أعماق الريف البعيدة، أو تتجه ناحية برّ الشام، ولدينا من المال و المجوهرات ما يكفينا طول العمر** "[3]. ولم يتغير موقف هذه الزوجة المتصلب على طول مسار الأحداث وتغيّرها، تحاور هذا البطل مباشرة وتستفزّه بأسئلتها الساذجة وأفكارها

---

(1)- سورة آل عمران ، الآية 169.
(2)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص 66 .
(3)- المصدر السابق، ص 21 .

الخائفة، مما تجعلنا بمعيتها نكتشف أغوار وأفكار "البشتيلي" وطريقة تفكيره الرافض لفكرة الهجرة القائمة والمسيطرة على ذهنها، فتحوّل الصراع بينها وبينه حبيس هذه الفكرة العقيمة، إذ أن تفكيرها العاطفي جعلها تتمادى من حدود الاعتراض الأجوف إلى القرار المبيّت بإبطال تصرفات زوجها على قدر ما تستطيع، وبداية أخفت عنه الكثير من المجوهرات والمال، لكي لا تصرف على هذا الوليد غير الشرعي في نظرها (الثورة) فهي دائمة القلق والتوتر على مصير زوجها ومصير ابنها الوحيد. ويبقى قلبها متسارع الدقات والخواطر فقد استحال إلى أفكار مشوشة، وتجسمت الفاجعة التي ألمت بعائلتها لما مات " مصطفى الفرماوي" خطيب ابنتها، وبموته غابت بسمة الأمل عن هذه الأسرة، فالأم خافت على ابنتها من هوس الجنون فأسدت لها النصيحة كآخر توسل لها، وكان ذلك حيث تقول: "**كل ما أعنيه هو أن تكوني فتاة عاقلة، تحزنين كما يحزن الأسوياء من الناس، أما الإفراط و التمادي فإنه يقود إلى الهاوية ...إن كل ما يفعله البشر من مراسيم الأحزان – مهما بالغوا فيها – لن يرد ذاهبا إلى الحياة مرة أخرى** "[1]. لقد سكن الحزن قلبها فتخفف من وطأته على ابنتها الوحيدة، بقولها: " **ما أشد حزني عليك يا 'مصطفى'** "[2]. ونالها حظ وافر من القلق والمعاناة والتوتر بسبب هذه الحرب التي خدّرت كل أحاسيس السعادة في بيتها الصغير .

وتأتي في مقابل زوجة" البشتيلي" زوجة " برتلمي" التي فشلت فشلا ذريعا في تطهير أفكار زوجها الموبوءة بالتسلط وحب السيادة والسيطرة، ولم تسلم من عوارض هذا الدّاء حين استفحل فيها واختزل كل حياتها في التهميش والمعاناة مع زوج لم يعرها اهتماما. وعلى الرغم من عدم ذكر اسمها في الرواية واقتضاب دورها المريض، إلا أن مرضها لم يصدّها لبث حنانها في ابنتها"هيلدا" قائلة : "**'هيلدا**

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص 113 .

(2)- المصدر السابق ، ص 67 .

'..**تعـــالي ..هنـــا.. إلـــى.. جواري..أريـــد أن..أقبلّك..يـــا حبيبتـــي..إن ..قلقي..عليك..يعذبني..لكن الله كبير**"[1]. ففوضت أمرها لله و"**طبعت على جبين 'هيلدا' قبلة مرتجفة، وحاولت أن ترفع ذراعيها لتضمها إليها فلم تستطع، ثم أغمضت الأم عينيها لآخر مرة** "[2]. لينتهي دورها في البناء السردي متجها نحو الخير ضد إرادة "برتلمي". وينبغي الاهتمام بتواتر الشخصيات لتحديد مراتبها السردية وحقيقة أدوارها في البناء السردي.

5– تواتر(alternation)**الشخصيات ومراتبها السردية**(classes narratives):

يتجه الفعل القرائي إلى تعيين عدد تواتر شخصيات الرواية وبالتالي تدريج مراتبها السردية، ومن هنا كان لا بد من الاحتكام إلى الإحصاء، وإن كانت إجرائيته يلفّها شيء من الالتباس أو المغالطة سهوا، وذلك ما يسقط منها من أخطاء في عملية التعداد والرصد، لكن لا بديل يفضي بنا إلى المراد منهجيا إلا الإحصاء بالطريقة التقليدية، "**وذلك لانعدام الأجهزة المتطورة التي يمكن أن تقوم مقام السعي اليدوي في مكتبتنا** "[3]. فكانت هذه النتائج المبدئية العاجلة والتي لا مناص من الاعتراف فيها بإتباع الطريقة اليدوية والتي حاولت ضبطها إحصائيا بإبعاد كل من:

أ– الضمائر العائدة على الشخصيات، على وظيفتها النحوية التي توازي الاسم بالإضافة إلى إهمال الضمير المنفصل الذي يجر إلى الضمير المتصل .

ب– الصفة إذا اقترنت مباشرة بموصوفها.

ج– البدل، لأنه و المبدل منه سيان في الوظيفة النحوية[4].

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص 103 .

(2)- المصدر السابق، ص103 .

(3)- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 142 .

(4)- المرجع السابق، ص142 .

المشهد	الأجانب						أهل البلد							
	برتلمي	هيلدا	ديوي	مالوس	نابليون	كليبر	البشتيلي	إبراهيم آغا	المدبولي	الحسين	زينب	الجنحيهي	السادات	إبراهيم سلامة
1							7		1	1	1	2		3
2	7	7						3						
3	3	4					7	4		2	1		1	2
4	5	7						4						
5					3		6	1	4	1		2	1	5
6							3		1	2	5			1
7					1		5		1	2	2			
8	3	4			1			2						
9	5				2								4	
10	4	6	6	2	1			2						
11	5	4	5	1	1									
12	3				2		12			2	11	4	3	2
13	16	5	17	7	1								1	
14	1				2		7						2	
15	12	4	14	2	3		3						3	
16	7	6	5	2	2									
17	6						12			3	1			
18	1				1		7		1					
19	1	7	2	7				5						
20	4				1		1		1	1	1			
21	5	6			1			8						
22	1	8	2	4	1			6						
23	6	6		4				8						
24	15	11		7			1	8						
25	7				1		3	1		8	2	5	1	1
26	9	13	9	10				16						
27	3				2		6			1		5		2
28	6	7	1	8	4	2		7						

29	9	8	1	5	6	10		1						
30	7	2	3		2	8	8		2	1	1	2	2	
31	7	9	2	6	5	10		14						
32	9	7		1	1	10	5	6	6				1	
33	17					1	20		13	1	1	1	1	1
المجموع	**187**	**128**	**67**	**66**	**44**	**41**	**113**	**95**	**31**	**26**	**26**	**21**	**20**	**17**

يعكس هذا الجدول مدى تعاطي الراوي مع أسماء شخصياته في المتن الحكائي، وما لهذا الاحتكاك المباشر في توزيع الشخصيات من دلالات ووظائف منوطة بها. وقد كانت نتائج هذا الإحصاء بالقياس إلى تردد شخصيات رواية "مواكب الأحرار " على هذا النحو :

الشخصية	التردد
برتلمي	**187**
هيلدا	**128**
مصطفى البشتيلي	**113**
إبراهيم آغا	**95**
ديبوي	**67**
مالوس	**66**
نابليون	**44**
كليبر	**41**
المدبولي	**31**
الحسين	**26**
زينب	**26**
الجنجيهي	**21**
السادات	**20**
إبراهيم سلامة	**17**

وعليه يمكن استخلاص جملة من النتائج:

-الشخصيات المذكرة هي: الطاغية على مساحة الأدوار إذا ما لاحت سطعات الشخصيات النسوية الأربع، ذلك أن الرواية تحتكم على ثلّة من الشخصيات الروائية التي تراوحت إلى أربعة عشرة شخصية كان تواترها الكلي: 882 مرة على هيكل الرواية الورقي وقد بلغ تواتر الشخصيات المذكرة 728 مرة، أي: بنسبة =$\frac{728 \times 100}{882}$ = 82.53%

ويقابله تواتر الشخصيات المؤنثة 154 مرة أي بنسبة مئوية :

$\frac{154 \times 100}{882}$ = 17.46%

وتجدر الإشارة هنا إلى عدم عدّ الشخصيتين المؤنثتين المسكوت عن اسميهما واللتين أسقطتا من جدول الإحصاء، وهما: زوجة " البشتيلي" وزوجة" برتلمي" .

ويلحظ أيضا بعد هذا الاستقراء تغليب العنصر الذكوري على الأنثوي، إذ تغيب المرأة بدا واضحا وبارزا، ولعلّه يعود إلى طبيعة الرواية في حد ذاتها التي التزمت بقضية مصير وطن ناهض، ورجال أفداد، وعالجت حقبة تاريخية واقعيّة، وبالتالي غابت عن أفقها المعالجات الرومانسية والتي من مطالبها حضور المرأة عنصرا دافئا في أعطافها، وهو تبرير معقول لحضور المرأة الضيق في الرواية، والتي رغم أنها خدمت دورها بكثير من الشفافية الإنسانية، وتقاسمت أدوارها على نحو متباين، لتعكس حالات المرأة في كل الأوضاع، فتقاطعت على جسدها النوعي الواحد هيئات اجتماعية مختلفة وحالات شعورية متباينة. فجسدت في هذه الرواية:

- المرأة المتشبعة بالثقافة الغربية و ما تجرّه من أذيال سلوكية متفسخة، واختير لها اسما أجنبيا "هيلدا".

- المرأة الشابة المكلومة في أحلامها بموت خطيبها في ساحة الشرف وهي "زينب" .

– وتبقى المرأة التي غطّت ببساط أمومتها أسرتها الصغيرة زوجة "البشتيلي" وزوجة "برتلمي" التي تقلبت حياتها بتقلب حالاتها النفسية المحبولة بالخوف والفزع على زوجها وفلذة كبدها.

أواصل استقراء الجدول الإحصائي، وهذه المرة يتم التوقف عند تواتر الشخصيات الأجنبية 533 مرة، وشخصيات أهل البلد 349 مرة ، وماله من دلالات ضمنية، من خلال النسب المئوية:

$$\frac{100 \times 533}{882} = 60.43\ \%$$

$$\frac{100 \times 349}{882} = 39.56\%$$

ودلالة هذا الاستبداد الحضوري للعنصر الأجنبي على حساب الحضور العربي، وهو انعكاس للواقع المعيش على أرض مصر، فالأجنبي يمثل الاحتلال المكثف بكل أشكاله و هو في نفس الوقت يمثل الجحافل التي حملت على المجاري البحرية لمصر من قارة أوربا. إنّ غلبة هذا العنصر في الواقع عكست على مرآة الرواية وبالمقابل نجد الانكماش للوجود العربي أمام هذه الأوحال التي حملت بها أوربا، إنها الحملة الفرنسية التي اكتسحت أرض مصر وشلّت كل أدوارها الحكومية والشعبية، ومن هنا فتواتر الشخصيات العربية ما هو إلا ردّات فعل أمام الفاعل المحرّض الأجنبي، ليعكس هذا التفاوت الحضوري بين هذين الحلفين مصداقية هذه الرواية في معالجتها الحكيمة لهذا الوباء التاريخي (حملة نابليون)، وفي الآن نفسه يرسخ إيمان هذه الثلّة بنصرة وطنها أو الاستشهاد في سبيل الله أمام هذه الأمواج الأجنبية التي تسعى إلى تغليب الباطل، وحجب شمس الحق بزرع الكتل البشرية في كل جنبات هذا الوطن المغتصب.

أما فيما يخص المراتب السردية التي تتبوأها هذه الشخصيات فقد اعتمدت على الأهمية التي تكتسبها وظيفيا في النص السردي، فكان تراتبها مصنفا إلى

أساسية وثانوية وعابرة." **فالمؤلف سند إلى شخصياته 'رتبة' محددة حين يجعل منها شخصيات رئيسية و أخرى عابرة. وهذه الضرورة الشكلية أصبحت من القوة بحيث أن القارىء يبحث بالفطرة عن هذه التراتبية بين الشخصيات** "(1).

ولهذا ولد تراتبها على النحو الآتي:

1-**المرتبة الأولى:** وتضم الشخصيات الأساسية في الرواية، وهم:

- الحاج " مصطفى البشتيلي" .
- "برتلمي" .
- " هيلدا".
- "مالوس".
- "إبراهيم آغا".
- " الجنجيهي".

2- **المرتبة الثانية:** وتضم الشخصيات الثانوية في الرواية، وهم:

- "إبراهيم سلامة ".
- "الحسين ".
- "زينب".
- "أحمد المدبولي".

3- **المرتبة الثالثة:** وتشمل الأشخاص ذوي الأدوار العابرة في الرواية، وهم:

- "ديبوي" .
- "زوجة برتلمي ".

---

(1)- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص 209 .

- "السادات ".

- " نابليون".

بيد أن هذا الترتيب القائم على هذا التصنيف الثلاثي للشخصيات على أساسية، ثانوية، وعابرة لا يتماشى وترتيبها تواتريا، وإن صدق بعض الشيء في استنطاق الشخصيات الأساسية في الرواية. تبقى مسألة ترتيب الشخصيات بناءا على أهميتها الوظائفية هي الأكثر منطقية وموضوعية بما يفضي به النص السردي من خلال الملامسات القرائية المتكررة لمعظم هذه الشخصيات المتنوعة، والذي " **يتطلب خبرة متفاعلة بالمجتمع، مدققة في مجال التجارب البشرية، معتمدة على ملاحظة كل فرد في حالاته الخاصة على حدة... وهذه الخبرة والتدقيق والملاحظة قد عكست نماذج معيّنة من الواقع، وهي النماذج الفقيرة الكادحة البائسة...وهي أيضا نماذج ذات موقف من حركة المجتمع، ومواقفها حيوية غير سلبية، نافرة من وضع لا ترضاه، باحثة عن طريق جديد تحقق من خلاله آمالها وأمانيها وشوقها إلى السعادة في المساواة والحق**"[1].

فإذا كان هذا الفرش المعرفي الذي يجب على المؤلف أن يبسط شخصياته عليه بالخبرة فإن دارسي الشخصيات الروائية قد عمدوا إلى تصنيفها من منطلقات وإحالات مرجعية متعددة الوجهات، يعينها حسن بحراوي كما يلي: "بروب" بنى تقسيمه على ثلاث حالات تقوم على الدور الذي تقوم به هذه الشخصيات، وساقها تراتبيا على النحو التالي:" **دور تقوم به عدة شخصيات، دور تقوم به شخصية واحدة ، عدة أدوار تقوم بها شخصية واحدة** "[2] .أما "تودوروف"(T.Todorov) فيعمد في تصنيفه على أهمية الدور الذي تنهض به

(1)- حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ج م ع ، ط1، 2002، ص 155.

(2)- ينظر:حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 266 .

الشخصيات في السرد، ومن هنا فقد وزعها إلى شخصية رئيسية أو ثانوية أو تقتصر على وظيفة مرحلية[1] . ويكتفي " هامون "(Philippe Hamon) بثلاث فئات في عملية تصنيفية للشخصيات الروائية، وهي:**فئة الشخصيات المرجعية** (sonnages référentiels) **وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية (كنابليون في رواية دوماس)، والشخصيات الأسطورية (كفينوس أو زوس)، والشخصيات المجازية (كالحب أو الكراهية) والشخصيات الاجتماعية (كالعامل أو الفارس أو المحتال)**[2]. ويتأرجح هذا التنويع في توزيع الشخصيات على الإنتاج الروائي بين الثبات المرجعي كمعطى ثقافي إيديولوجي راسخ في ذهن القارئ، وبين المتغيرات التي تطفو على السطح الاجتماعي، لتبقى الوساطة المجازية – بقيمها الإنسانية النسبية (الحب،الكراهية، الحقد، التضحية، الحرية)– متفاوتة من شخصية إلى أخرى . وكلها مجتمعة تخدم القارئ وتساعده على الدّنو أكثر نحو واقعية الرواية تخيلا في ذهنه، وتؤكد بشكل آخر حضور المؤلف القوي باستحضار شخصياته التي تعكس مختلف الجوانب الحياتية للإنسان. وتجيز في الآن نفسه عملية استهلاك الثقافات الأخرى وإحيائها أدبيا عبر هذه الشخصيات الروائية . ومن ثمة يمكن وضع خطاطة تيبولوجية للرواية والتأطير لها للاشتغال عليها على النحو التالي : نموذج الشخصية الجاذبة ونموذج الشخصية المرهوبة الجانب وأخيرا نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية[3] . وربما جاز لي التساؤل هنا عن الخصائص التي وسمت بها كل هذه النماذج ؟ وأي المعايير اعتمدت في تصنيفها؟ وبداية بالشخصية الجاذبة وهي التي تستأثر بالاهتمام من طرف المؤلف الذي يكسبها قيما وسيمات تنفرد بها عن غيرها من شخصيات الرواية، وقد تكون هذه الصفات مزاجية أو سلوكية، وتكون الشخصية الجاذبة بذلك تصميما جاهزا للشخصية

---

(1)- المرجع السابق، ص266.
(2)-ينظر:حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 216- 217 .
(3)- المرجع السابق، ص 267 .

الرئيسية . فمبدأ التجاذب محكوم بتوزيع المؤلف لهذه القيم على خارطة شخصياته الروائية، وربما تقاطعت كل مصادر الانجذاب على معظم الشخصيات، فأخذت كل منها نصيبا متفاوتا في جذب القارئ وتحيّزه. فحضور المرأة في الرواية يعد مرتكزا لإحداث الجاذبية بإعطائها الامتياز المظهري على مثيلاتها، وفي الوقت نفسه تكون محط إعجاب الجنس الآخر في الرواية، وحتى أنها تستهوي بتلابيب القراء . وربما يكون الانحياز الجاذبي للقيم الإنسانية، كالظلم والقهر والألم، وكلها معاني تطهيرية ويتعاطف القراء دوما معها وجدانيا ويتعايشون مع الشخصيات المتألمة والمقهورة، ويتمنون أن ترفع عنهم هذه السحائب من الألم، وهذا نوع من الانجذاب العاطفي الذي تمارسه هذه الشخصيات.

ويبقى نموذج المناضل الذي يمتلك طبيعيا سلطة ظهورية ممتدة يفرضها على الشخصيات الأخرى بما تحمله هذه الشخصية من مبادئ وأفكار نابعة من وعي سياسي و إيمان مطوّع لخدمة قضية وطن وشعب. ومن هنا قد يستحيل إلى يد تحرك عقول الناس، وتخضّ أفكارهم الجامدة، لتبعث فيها الحياة. وهذا ما يجعل هذه الشخصية المناضلة تستقطب حولها الاهتمام، وتتلقف الأضواء الإدراكية بما تضطلع به من دور ريادي. وهو ما يسقط على "مصطفى البشتيلي" هذه الشخصية الجاذبة والفاعلة المناضلة، إذ أنه محط إعجاب الناس واحترامهم وهو — أيضا– المنبه الذي يثير عقول الناس، ويبعثها من براثن العبودية، ويوحد قوتهم لإشعال الثورة وبتر ساعدي الاستعمار. ولا شك أن وراء هذه المرامي النبيلة شيخ يملك من السلطة الدينية والمعنوية ما يجعله محاطا باهتمام الشخصيات الأخرى، سواء أكان الاهتمام إيجابيا أو سلبيا. وعموما فوقار الشيخ"مصطفى البشتيلي" واستقامة سلوكه، ووعيه الوطني والسياسي، وأفكاره التحررية كلها مؤهلات ساعدته على تولّي مركز الجاذبية النصية. ويمكن اعتبار الحديث عن الشخصية

الجاذبة حضورا غيابيا أكيدا للشخصية المرهوبة الجانب، وذلك أن طبيعة الصراع الذي تغذيه الأحداث الروائية يتطلب توزيع حلفين متقابلين على مسرح الرواية، يتبادلان تقنيات ممارسة القوة! وإشعاعات الجاذبية والنفور. وعلى طول هذا النص وتركيزه، فإنه يضعني في المناخ العام الذي تتحرك فيه هذه الشخصية المرهوبة الجانب فهي تمارس سلطتها المطلقة على باقي الشخصيات الأخرى ويتأكد حضورها التواتري بارزا باعتبارها الشخصية المحورية التي تنسج حول نواتها شبكة من العلاقات وصورا كثيفة عن مظاهر السلطة التي تمارسها بمعناها الفعلي. وهكذا تحتل شخصية "برتلمي" الصدارة الروائية بفعل ممارستها المتعددة والطاغية على مساحة الرواية، بحيث تمارس سلطتها المادية والمعنوية على كل من تطالهم يده الباطشة، وفعلا فما إن أتقدم في قراءة الرواية حتى أتصادم مع هذه الشخصية "البرتلمية" التي يتصاعد مدّها السلطوي تدريجيا، لتتحول عنده هذه السلطة المكبوتة إلى سلوكات يزكيها بالوسائل غير المشروعة، إنه الانتقام السمة اللصيقة به، جعلته موضع رهبة، فهو يتباهى بزخم الرؤوس التي يقطعها بحدّ سيفه...إنها الشخصية المرهوبة التي لا ترهب تجاوز قوانين حقوق الإنسان، بل الأدهى من ذلك راح يتفنن في انتقاء ألوان العقوبات التي ينزلها كالصاعقة على هؤلاء الثوار المستضعفين. وإلى جانب هذه الشخصية الرهيبة تفيض حوله كل أنواع المعاناة والمكابدة من بكاء وصراخ وأنين، وهذا دليل دامغ على هيمنة هذه الشخصية المرهوبة في ممارسة رهبتها وسلطتها على الضعفاء. وعلى الرغم من أن لكل شخصية كوكبها ومناخها الخاص، إلا أنها تدور كلها في فلك شخصية "برتلمي" هذه الشخصية المحورية التي هيمنت على هذا النص السردي. وتستدل التحاليل التاريخية على انتماء المستعمر إلى زمرة الشخصية المرهوبة الجانب. وفي هذا السياق العام يتقدم هذا النص السردي بصورة واضحة ومكبرة عن خوافت الاستعمار

ومحاولة أعوانه بسط هذا المشروع الاستيطاني على بوابة إفريقيا. وهذا يحيل مباشرة إلى تصور الوضعية المزرية التي يرزح تحتها هذا الشعب المغتصب، وبالتالي تتقابل صورة الشعب الذي يتجرع مرارة الذل والهوان والتجرد من الوسيلة لردع هذا الغاصب وقلّة الحيلة للخلاص منه، وتتكالب بالمقابل صورة المستعمر الذي تجتمع في قبضته السلطة العسكرية و المدنية التي تعمل في الخفاء مجردة من المعاني الإنسانية النبيلة.

وفي ظلّ هذه الشهوات المادية و المعنوية التي ألمت بالإنسان يفرض الموقف نفسه متسائلا أي قوة ستردع هذا المدّ السلطوي الضارب في الجذر(الاستعمار)؟ إنها الولادة الحقيقية لصراع هذه الشخصيات والتي تدور كلها في إطار واحد مضمونها الصراع من أجل حياة أفضل وأرقى سواءً على المستوى الفردي أم على المستوى الجماعي(الحرية والاستقلال الوطني). ويتشاكل هذا الصراع التقليدي بين معسكرين متباينين يمارس كل منهما سلطته ضد الآخر، فكانت صورة هذا الاحتدام مكتملة بحضور الشخصية الجاذبة بسلطتها النضالية والتي يمثلها "مصطفى البشتيلي"وصورة الشخصية المرهوبة الجانب والتي يحدد معالمهما ويضبط قسوتها المستعمر المختزل في شخصية "برتلمي"، ويتخذ هذا الصراع عدّة مستويات ويمارس بعدة آليات. سأتحدث عن جزئياته لاحقا –كما يدعوني الحديث هنا–عن هذه النماذج إلى القول بأن الروائي يملك مهارة "**في خلق شخصيات حقيقية إلى أقصى درجة ممكنة** "[1].وعليه فالشخصيات الروائية عامرة بمحتوياتها النفسية وتغيراتها الانفعالية تحرّضها دوافع داخلية، تلمس آثارها سلوكيا وفعليا.وفي هذا الصدد كان لزاما على المؤلف أن يتوفر على مخزون معرفي للجانب النفسي يستثمر من خلاله مختلف وجهات النظر النفسية وتوظيفها روائيا.وهذا التقديم سابق لطرح

---

(1)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 300 .

الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية والتي تعلن تمايزها النوعي عن باقي الشخصيات انطلاقا من هذه المظاهر البارزة للعيان:

1. **تقلص القدرة على الاندماج والانسجام مع المحيط(نموذج اللقيط).**
2. **الإتيان بأفعال غير اعتيادية أو مشبوهة...**
3. **ازدواجية السلوك (نموذج الشخصية المركبة)**[(1)].

وحتى أقترب أكثر من هذا النموذج لابد من استعراض ملامحه من خلال هذا النص السردي؛ فنموذج اللقيط يتلبس شخصية "برتلمي" الذي لا يعرف له أب، ومن ثمّ تولّد لديه الإحساس بلا مشروعية وجوده.وما يترتب عنه من صراع نفسي يغذيه الانتقام وفرض الذات "البرتلمية" بالقوة العسكرية والمدنية. إنه الوجود المفروض على الساحة بفعل السلطة الممارسة ماديا (القتل والتعذيب)، وهو الوجود النفسي الكثيف الذي يبعث الرهبة في النفوس، لتستحضر لا شعوريا شخصية "برتلمي" التي تتبنى منطقا قاسيا ينفث من جعبته كراهيته للعالم المحيط به. ومع ارتقاء هذه الشخصية في مقاليد الحكم الدائر في فلك المستعمر، واعتراف هذا الأخير بمشروعية وجوده، فقد ظل يقتنص الفرص المناسبة للانتقام من هذا الشعب المصري الذي ظلّ ينافقه في الخفاء إلى أن جاء الاستعمار فتفتقت تلك النزعة الانتقامية وبرزت مخالبها، لتخدش بها مبادئ الوطنيين وتقوّضها، إنها السادية التي طبعت آثارها على جسد الرواية. وتطالعني نصيا شخصية "هيلدا" المحكوم عليها مسبقا بانتماء زمرتها إلى دماء الشخصية المركبة، والتي "**هي.. نتاج مشاعر معقدة تجعلها تعيش ازدواجية أخلاقية واجتماعية تنعكس على سلوكها و تتحكم في المواقف المتعارضة التي تتخذها**"[(2)]. ومن هنا تنبري شخصيتها التي تغترف من المتناقضات؛ فهي تارة الفتاة الورعة في نفسها وفي حبها الدفين لهذه الأرض التي

---

(1)- المرجع السابق، ص 303 .

(2)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 315 .

أنبتت جذورها الأولى (أمها)، وتارة أخرى الفتاة المنسلخة عن لباس العفّة والطهارة والمنغمسة في ملذات الخمر والجنس. إنها الازدواجية التي تتميّع على حدودها شخصية "هيلدا" وتتولّد على أطرافها شرارة الصراع الوجداني والفكري الذي يفضح اختلال التوازن النفسي والاجتماعي لهذه الشخصية.

خلاصة الفصل:

وخير ما أختتم به رسميا تصنيف هذه الشخصيات الروائية لهذا النص السردي هو الإدلاء بهذه الإمكانية الموثقة "**بإمكان شخصية ما، وعلى نحو استثنائي، أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من نموذج، وحضورها في أكثر من فئة واحدة سيكون مؤشرا على تعدد الوظائف التي تشغلها في اللعبة الروائية** "(1).

وأذهب في هذا التوجه إلى إمكانية الانتماء إلى نموذج من الشخصيات المذكورة آنفا أو الاقتراب منها جميعا أو بالتناوب. فالشخصية على مدار حضورها الروائي، تتخذ مظاهر معينة، وتتقمص وظائف بعينها بما يقتضيه البرنامج السردي وتفرضه تقاليد لعبة الصراع الدرامي مع واقعية هذه النماذج البشرية التي عكست معظم أوضاع الرواية الاجتماعية وحالاتها النفسية، وكلها على هذه الأوضاع المتباينة شكلت وحدة مترابطة صعّدت الحدث الروائي وأعطته كل الأبعاد الجمالية والتقنية. ولا شك في أن هذه الشخصيات في تشابك علاقاتها قد مارست فعلي التفاعل والتأثر بحركة التاريخ الذي غيّر العالم ومصر على وجه التحديد. هذه هي شخصيات الرواية الفاعلة بدوافعها النفسية والاجتماعية، وهؤلاء هم أقطاب الصراع كما سيأتي.

(1)- حسن بحراوي،المرجع السابق، ص323 .

الفصل الثاني:

بنية الحركة والحدث الدرامي: أقطاب وصراع

1-الثنائيات في الرواية.

2-العوامل في الرواية حسب نموذج غريماس العاملي.

3- هيكلة النص وعلاقات البناء السردي.

4-تضاد العوالم.

5-التصفية في الرواية: بين النهاية المفتوحة والرواية الغائبة..

6-العلاقات الثابتة في الفعل السردي.

7-نهاية الرواية.

8-المسار السردي للرواية:النص الغائب أو الرؤية البعيدة الجديدة.

9-سيميائية التناص.

مقدمة: يتعين في هذه البنية الحديث عن التواصل(communication) والصراع (Lutte)والرغبة(Désir) كعلاقات،وما يتصل بها من عناصر تبني الفعل السردي؛ وأول المسائل الثنائيات(Binarités)التي تقود كل الأطراف نحو الرؤية التي يريد الراوي أن يوضحها للقارئين. وثانيها العوامل الفاعلة في البناء السردي حسب نموذج غريماس(Model de Greimas). والثالثة إعادة هيكلة النص الروائيStructuration du) (texte narratif،بمحاوره ومداراته وصراعاته الكلية والجزئية. والرابعة البرنامج السردي(Programme narratif)عند الطائفتين وما يترتب عنه من رغبات توجه فعل الشخصيات لتنطبع صورة ما في ذهن القارئ، يريد الراوي رسمها بالسلوك واللفظ،وما يدخل في دائرتها من معارضين(Opposants) ومساعدين (Adjuvants). والخامسة ما تعلق بتضاد عوالم الأطراف المتصارعة من جهة،ومن جهة أخرى ما خصّ الراوي في إخباره والقارئ في تصديقه وفهم رسالته. والسادسة الوقوف على التصفية(Résolution)في الرواية وكيفية انتهائها وما تبعثه في القارئ من مواقف حادة، وشعور أليم كما سيأتي. والسابعة البحث في العلاقات(Relations)التي يقوم عليها البناء الروائي مح تحليل المواقف والبرهنة على المذهب المختار من خلال ملفوظات (Enoncés)نص الرواية، لترتسم معالم النص الغائب (Texte Absent)والتصفية الحقيقية خارج منطوق النص الروائي على اعتبار النص منغلق(Œuvre Fermée) ومفتوحا(Ouverte) في نفس الوقت . كما يتعين فيها الحديث عن التناص(Intertextualité) كمحرك باعث على الحركة والتطور السردي من الجانب النفسي للشخصيات وبخاصة أهل البلد الذين يتعين عليهم الدفاع عن وطنهم، فهم في حاجة ماسة للرصيد الديني والتاريخي والأدبي وحتى

العامي للتمكن من ضبط الذات وحمل النفس على الجهاد. ويتم الصراع في المحطات التالية:

1-الثنائيات في الرواية:

تقوم الرواية على جملة من الثنائيات[1] أحصرها في مدارين:

1.1-المشترك بين طرفي الصراع:

يخص طرف الثنائية الأول جانب الاحتلال ومن والاه، والطرف الثاني ينسب إلى المصريين، وتكفي الإشارة للتدليل دون ما حاجة إلى تعليق؛ فقد سبق مع الشخصيات، وصار معلوما. والثنائيات هي:

-**الاحتلال/التحرر**: وهي ثنائية قائمة على الصراع الكلي بين الشعب المصري والقوات الفرنسية، وكل طرف يمارس فعله الضدي في مقابل الطرف الثاني.

-**اللهو/التضحية**: ففي الوقت الذي تلهو فيه"هيلدا"؛ فإن "زينب" تعيش أحلك لحظات حياتها، وتضحي بسعادتها في مقابل ما تلاقيه "هيلدا" من صنوف التبجيل والاستئناس.

-**الظلم/العدل**: يمارس الأجانب ظلما وتعسفا –وبجميع الأنواع المرفوضة أخلاقيا– على أبناء البلد الطامحين إلى الحرية والعدل.

-**القوة/الضعف**: تتقابل القوة والضعف على أساس امتلاك العدة والعتاد، فالقوة ميزة يفرضها الاستعمار ليتمكن من كسب الهيبة والتقدير. والضعف الثقافي والسياسي والاجتماعي والعسكري ميزة للأهل البلد، الذين وجب عليهم انتظار ما تجود به الحضارة الغربية عليهم.

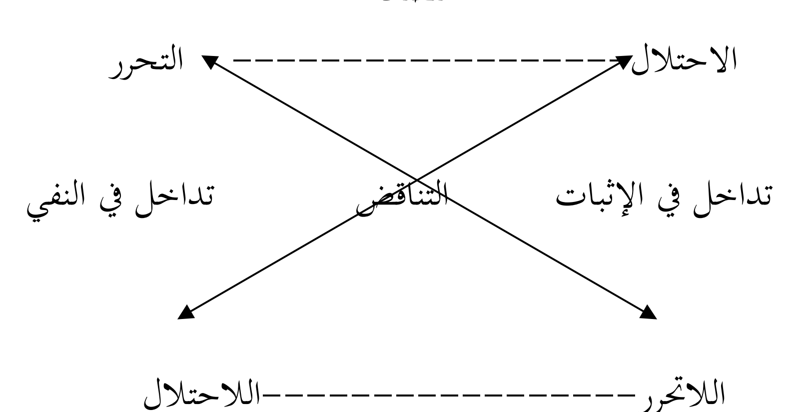
(1)- ينظر :سامي سويدان، في دلالية القص وشعرية السرد، ص22- 23- 24.
و: بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، ص147.
و:محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص160.
و:رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص14.
و: محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص148.والثنائيات عنده هي عينها عناصر النموذج.

-المادي/ المعنوي: تحيا الشخصيات المصرية المناهضة للاستعمار على الروح والجوانب المعنوية والرصيد الديني. وتعيش الشخصيات المقربة للاستعمار على اللذة والمتعة ونيل ما يروق للجسد وإن كان في عرف المجتمع المصري مروقا وفسوقا؛ فهو زينة الحياة الدنيا، التي يفتقدها من نال عطية الروحيات، وتشبعت روحه بما "عند الله خير وأبقى".

-الكسب/الفقدان: كل طرف يرى أنه في حالة كسب ولكن على النقيض؛ المصريون يشترون وطنهم بالفقد المادي والكسب الأخروي. ويشتري الأجانب الدنيا بفقد الأخروي وكسب الدنيوي المادي، وكل يرى الكسب في يمينه. وينشط هذه حالة وضع الاحتلال الذي رفع الدنيء وأنزل أهل الورع والاتزان.

-البقاء /الفناء: يسعى الأغراب إلى تحقيق البقاء في مصر وضمان ما يرونه راحة للنفس وطمأنة لها، ويسعى أهل البلد إلى البقاء في الدار الآخرة ونيل الشهادة والتصوغ بطيبها. ولا يتحقق ذلك إلا بالفناء و البقاء الدنيويين؛ فيرى الأغراب في فناء المصريين بقاءً لهم، ويرى أهل البلد بقاءهم في موتهم تحت أسوار القاهرة، مدافعين ومحررين لكل شبر من مدينتهم الطاهرة. ويعطي العرض على المربع:

التضاد



ما تحت التضاد

تؤدي علاقة التداخل في الإثبات داخل بنية النص الروائي المعرفة واليقين عند الأغراب وطبيعة العالم الذي يودون السيطرة فيه. وتؤدي علاقة التداخل في النفي

دور الفعل الغائب في عالمهم الخاص، الذي يقابله بالضرورة عالم أهل البلد، ويكون الوضع مقلوبا عندهم (التحرر/اللااحتلال) تداخل في الإثبات، و(الاحتلال/اللاتحرر) تداخل في النفي. وينطبق على باقي الثنائيات ما انطبق على هذه الثنائية:

-(لهو/لا تضحية) + (ظلم/لا عدل)+ (قوة/لا ضعف)+ (مادي/لا معنوي)+ (كسب/لا فقدان)+ (بقاء/لا فناء)=معالم عالم الأغراب وخصائصه بعلاقة التداخل في الإثبات.

-(تضحية/لا لهو)+(عدل/لا ظلم)+(معنوي/لا مادي)=معالم عالم أهل البلد وخصائصه بعلاقة التداخل في الإثبات. ولما كان الوضع الروائي مبنيا على إثبات عالم الأغراب وتغليبه على عالم أهل البلد؛ فإن ثنائيتا (الضعف/اللاقوة) + (الفقدان/اللاكسب) تمثلان ميزة للغلبة الفرنسية على مصر بكل أبعادها. وتبني نفس هذه الثنائيات علاقة التداخل في النفي بالنسبة للمسرود الروائي.

-وتتضح علاقة التضاد من خلال طرفي كل ثنائية على حدة تقريرا للوضع القائم. وتتضح علاقة ما تحت التضاد أيضا من خلال طرفي كل ثنائية لتدل على الاعتدال الغائب في النص؛ ف(اللالهو/اللاتضحية) +(اللاظلم/اللاعدل) +(اللاقوة/ اللاضعف)+(اللامادي/اللامعنوي) +(اللاكسب/اللافقدان) +(اللابقاء/ اللافناء) صورة مثالية لا يرسمها النص السردي، بل هي مستبعدة لتناقض وتضاد العالمين المتصارعين.

-وتقوم علاقة التناقض على الثنائيات التالية:

(لهو/لا لهو)+(ظلم/لا ظلم)+(قوة/لا قوة)+(مادي/لا مادي)+(كسب/لا كسب)+ (بقاء/لا بقاء). تتحدد مع الطرف الأول للثنائية أوصاف الأغراب، ومع الثاني أوصاف أهل البلد داخل البناء السردي الخاضع لسلطان القوة والجبر؛ وبذلك

يمكن تفسير وجود اللاقوة واللاكسب رغم وقوعهما أوصافا لأهل البلد داخل هذه العلاقة.

-كما تقوم في الجهة المقابلة على:

(التضحية/اللاتضحية) + (العدل/اللاعدل) + (الضعف/اللاضعف) + (المعنوي/اللامعنوي) + (الفقدان/اللافقدان) + (الفناء/اللافناء). يميز الطرف للأول للثنائية أوصاف أهل البلد، ويميز الثاني أوصاف الأغراب. وتبقى صفات الضعف والفقدان والفناء تستدعي الاستغراب. والحقيقة كما يبدو لي أن الضعف صفة طاغية مكنت الأغراب من الاحتلال، فجاء الفقدان والفناء أمرا طبيعيا لتغطية عجز القوة. وقد حدث الانهيار التام لاجتماع أسباب الهزيمة عند المصريين وأسباب النصر عند الفرنسيين ومن والاهم. ويتضح تماما اختلال التوازن بين طرفي الصراع.

2.1-ما تفرّد به طرف دون آخر:

تميز أهل البلد بالثنائية الأولى، ولذلك لم يدركوا الطاقة الكافية للتحرر من الاحتلال. وتميز الأغراب بالثانية، وهم يخفون مؤامراتهم، فلما استوثق لهم الحكم تجلت الأعمال الخبيثة، وتحولوا إلى وحوش تنهش دون رحمة أهل البلد. وهما: الإرادة/العجز والخفاء /التجلي.

-**الإرادة/العجز**: يأخذ المصريون على أنفسهم أن يمتلكوا إرادة الدفاع عن أرضهم كما امتلكوا عزيمة الموت لأجلها، وفي الوقت نفسه يعجزون عن توفير أسباب الدفاع من عدة وعتاد، ولذلك يعيشون لحظات زمنية يملأها التقريع والأسف. ويخفون كل أحاسيس الشجن ويظهرون البلاء والجلد روحا من دون مادة؛ فهم يرغبون في تحقيق السامي من الأهداف بما لا يناسبه من الأدوات، وإنما يحملهم عليه الواجب المقدس وروح الإيمان.

-**الخفاء /التجلي**: يخفي الأغراب حقيقة تواجدهم بمصر، ويتوسلون للدخول بكل أنواع الخداع التي ألفوها وإن كانت الحملة العلمية التي يزعمون، لتتجلى من بعد الاحتلال، وتتغير القيم وتتبدل الطباع، وتعود الرؤى الاستعمارية من جديد حاملة سياط الاستغلال والتسلط والنهب، بدل رموز الثالوث:"الأخوة والحرية والمساواة".

يقوم التضاد على (الخفاء /التجلي). كما تقوم علاقة ما تحت التضاد على (اللاخفاء/اللاتجلي)، وهو التوسط الغائب في الرواية. ويأتي التناقض مبنيا على الثنائيات: (الخفاء/اللاخفاء)+(التجلي/اللاتجلي). ويكون التداخل في الإثبات جامعا (الخفاء/اللاتجلي)، لتتضح صورة التآمر وسوء النية عند الأغراب والغزاة قبل الغزو. ويكون التداخل في النفي رابطا (التجلي/اللاخفاء)، مصورا حقيقة الوضع بعد الغزو.

وأما ثنائية (العجز /الإرادة) فهي تبدو على التناقض مع الأولى، وتميز أهل البلد دون غيرهم، ليقوم التضاد على الكائن والظاهر(العجز/الإرادة)، وتقوم ثنائية (اللاعجز/اللاإرادة) على منطق النفي داخل البناء الروائي. ويأتي الكذب علاقة تجمع (العجز/اللاإرادة)، ويصير السر (الإرادة/اللاعجز). إن الثنائية الأولى ثنائية ضدية تصور حالين في زمنين مختلفين، وتشبهها الثانية من حيث شكل التضاد، وتخالفها من حيث هي صورة للكائن في البنية السردية تجمع بين الخفي والظاهر حقيقة وزيفا، كذبا وسرا.

وأما علاقات التواصل والرغبة والصراع فيلخصها نموذج غريماس العاملي(Model Actantiel de Greimas) [1]:

---

(1)- ينظر:سامي سويدان، في دلالية القص وشعرية السرد، ص26.
و: يمنى العيد، في معرفة النص، ص261.
و:رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص33.
و: السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص24- 39.
و:إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص145.
و:عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص203.

2-العوامل في الرواية حسب نموذج غريماس العاملي:

المرسل	**علاقة التواصل**	**المرسل إليه**
الراوي		القارئ العربي/القارئ المفترض

الموضوع	**علاقة الرغبة**	**الذوات**
1-احتلال مصر		1-نابليون
2-رفض الاحتلال واشتعال المقاومة		2-الشعب المصري
3-صراع البشتيلي وبرتلمي		3-مصطفى البشتيلي/برتلمي إبراهيم آغا/هيلدا

المساعدون	**علاقة الصراع**	**المعارضون**
-الجيش الفرنسي		-الشعب المصري
-الديوان العميل/برتلمي		-البشتيلي والرفاق
-ضعف الأتراك والمماليك.		

يبدي النموذج حقيقة الواقع المصري أثناء الحملة الفرنسية، ولذلك يُهَيكَلُ النص[1] كالتالي:

3- هيكلة النص وعلاقات البناء السردي:

محور الغايات العليا

1-مدار الحرب ← صراع كلي

نابليون (فرنسا)

البشتيلي/السادات (الشعب المصري)

2-مدار الانتقام ← صراع جزئي

برتلمي/البشتيلي

محور الغايات الدنيا ← 3-مدار الحب والهوى

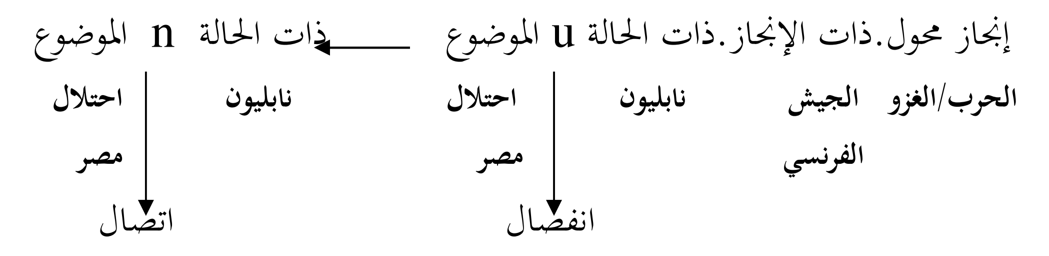
إبراهيم آغا ← **فاعل أساسي** — هيلدا ← **مركز الثقل** — مالوس/ديبوي ← **فاعل طارئ**

---

(1)- ينظر:عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص102. و: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص182. و: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص173 وما بعدها.و: رشيد بن مالك،مقدمة في السيميائية السردية، ص73. و:يمنى العيد: في معرفة النص، ص260. و: حبيب مونسي: فلسفة القراءة، ص212.

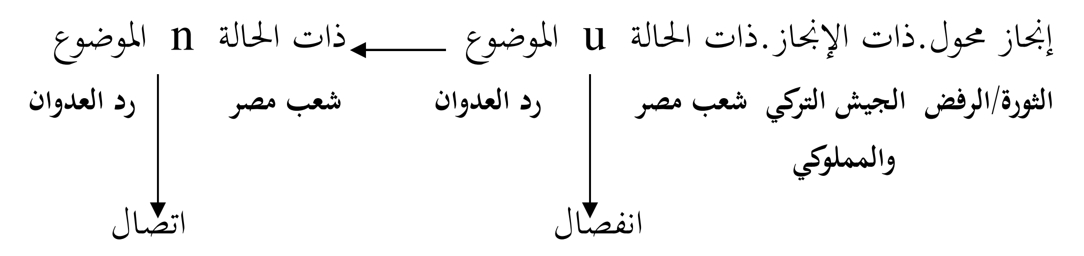
يتساءل القارئ عن جدوى إدراج المحور الثاني في الفعل السردي. وتقتضي الإجابة البحث في زمن الصراع والرغبات من جهة، وفي زمن ما بعد "البشتيلي" من جهة ثانية. فأما الزمن الأول، فبعلةّ كبت الرغبات والنزوات الشخصية، وما يتولّد عن ذلك من رغبات جديدة لا تستجيب إلا لهمس النفس، متعدية كل الرغبات الأخرى كونها خارجية ولا تتماشى مع الرغبات الداخلية...إنه التحول الحاصل فيما بعد زمن "البشتيلي"؛ إذ يأتي الفرج من حيث لا يحتسب المصريون..من "هيلدا" التي تحن إلى الماضي السعيد و"إبراهيم آغا" العاكف على الإخلاص للبلد التي أنجبت"هيلدا" ، ويدنسها "برتلمي" بذنوبه التي لا تغتفر..فيكون منهما فعل يخلص "مصر" وشعبها من أدران الاحتلال وأفعال الخائن المنتقم. هذا الفعل سيأتي بعد استعراض مجمل البرامج السردية والحدث الدرامي بين علاقتي الرغبة والصراع.

إن الفضاء العام في الرواية قائم على ثبات الاحتلال والمقاومة، وداخل هذا الفضاء تجد شخصيات الرواية ظلا يبدو هامشيا كطرف في صراع حضاري، ولكنه لا يلبث أن يصير أساسيا يقود الحكي. لقد كان "نابليون" بعيدا عن "مصر"، وكان يرغب في احتلالها، فلم يجد بدا من غزوها كإنجاز محوّل، يقوده الجيش الفرنسي كذات إنجاز، ليتحول الانفصال إلى اتصال برغبة داخلية من "نابليون" وأخرى خارجية من "برتلمي"، وهو ما يبديه البرنامج السردي[1] في التشكيل التالي:

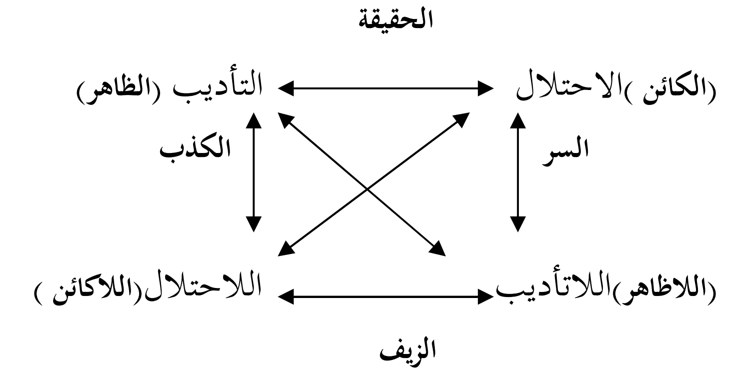


يتولد عن هذا البرنامج السردي برنامجا آخر يفرضه الأول، ويكون رد فعل طبيعي عليه، تتحكم فيه رغبة داخلية دينية وطنية:

(1)- ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص80.



وعلى هذا يكون الفضاء العام قائما على الحرب والاحتلال في مقابل المقاومة التي لا تهدأ. وإذا كان الشعب المصري له دواعيه في الدفاع عن وطنه؛ فإنّ "نابليون" يبرر الغزو بما سماه "تأديب المماليك". فهل يصمد ادّعاءه أمام مربع الكينونة والظهور[1] (Paraître et Etre)؟



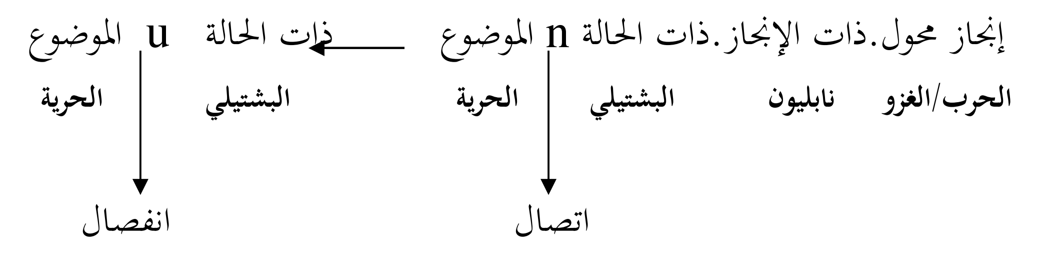
يحيل منطوق النص على علاقة **الحقيقة** القائمة على إضمار نية الاحتلال وتقديمها تحت غطاء التأديب، إذ لا يستساغ أن يتّم تأديب المماليك بغير الغزو. ورغم ذلك فالراوي يلحّ على الطبيعة العدوانية ل"نابليون"، لتنتفي علاقة اللاظاهر واللاكائن على اعتبارها **زيفا**، وتتأكد صورة **الكذب** في علاقة التأديب من غير الاحتلال، ويبقى **السر** العلاقة الأكثر مناسبة لما حدث في الحملة الفرنسية على "مصر"؛ فقد تمَّ الغزو للاحتلال لا للتأديب، وهي النية المبيتة له وغايته السامية. ولما أدرك المصريون ذلك استلزم عليهم الأمر الرد بالمثل وجوبا. والراوي في هذا المقام يسوغ الرفض الشعبي، ويعلل الإقدام على الموت في مجمل المتن الحكائي. ومن جهة أخرى يعلل الصراع الحضاري المتخفي وراء هالة من القيم الواهية؛ فلو أن "نابليون"

(1)- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص9.و:محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص159 .و:سامي سويدان، في دلالية القص وشعرية السرد، ص24.

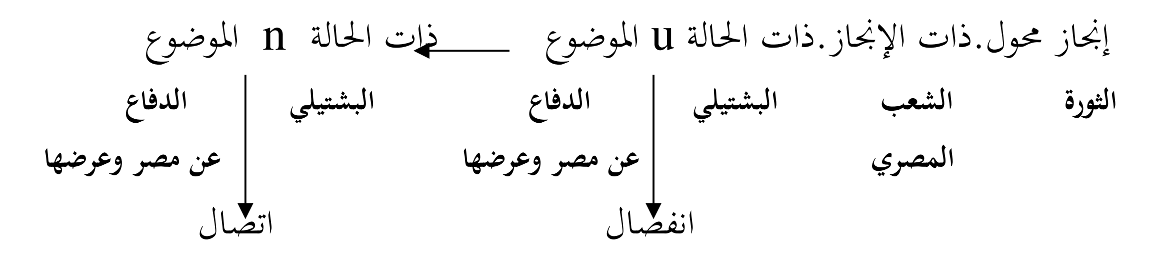
جاء "مصر" بحملة علمية، لاستقبله المصريون بالترحيب، فهم متفتحون على الغير وعلى ثقافته...ولكن مجيئه غازيا نفى كلّ شكل من أشكال الرضى والقبول. بهذا الوصف يلقي الراوي بالرسالة، وبهذا المنطق يريد أن يكشف طبيعة الغزو.

ويتحكم في رغبة "البشتيلي" والمصريين عموما قبول المماليك وتفضيلهم على الفرنسيين بحكم الدين، ورفض الانحلال والكفر والمروق الذي تنطوي عليه نفوس الغازين. ثم إن العبودية التي يفرضها الغازي لا تمتد إلى الشعب المصري فحسب، بل تجد طريقها إلى قيمه الحضارية، ليكون الصراع في حقيقته صراع الأفكار والحضارات، لا صراع التأديب والإنصاف. ولما كان الصراع الأصلي فضاء عاما، يقع في ظلاله الصراع الثانوي -على الأقل إلى الآن-؛ فإن طبيعة الثاني بالنسبة "للبشتيلي" من طبيعة الصراع الأول، ولذلك كان "الحاج" نموذجا لكل مصري ثائر، لا يرى إلا الذود عن الأرض والعرض مهما كانت الخسائر، يقدم الأسباب ويترك النتائج على الله...وعليه؛ بدا البرنامج السردي عنده كما عند الأحرار من أبناء الشعب المصري منطلقا من حالة الاتصال بالحرية في ظل المماليك إلى الانفصال عنها في ظل الفرنسيين، وهو الظاهر من خلال البرامج السردية:

-عند أهل البلد:



وتقع **المساعدة** من طرف العناصر المعينة في العوامل حسب نموذج "غريماس" السابق، بينما **المعارضة** يمثلها الشعب المصري في عمومه، و"البشتيلي" النموذج الخاص، وعليه أن يسعى لاسترجاع ما ضاع منه ومن الشعب المصري من خلال الفعل المضاد للغزو:



لقد تم الانفصال برغبة خارجية، ترجمت حقيقة الاستعمار الغربي للبلاد العربية خصوصا، وتم الاتصال برغبة داخلية، تقوم على الواجب الديني تجاه الوطن. وقد مارس دور **المساعد** في كل ذلك:

-الابن: "الحسين"

-الرفاق: "الجنجيهي" و"إبراهيم سلامة".

-خطيب ابنته "زينب": "مصطفى الفرماوي".

-وكل حر من أبناء الشعب المصري.

وكان **المعارضون**:

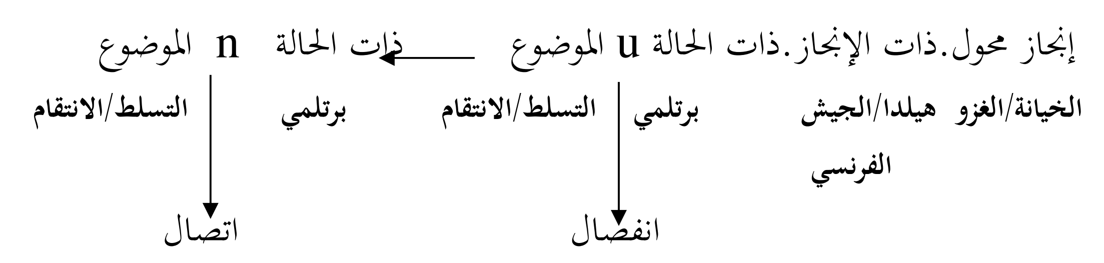
-الزوجة خوفا عليه وعلى ولدها وخطيب ابنتها، وهي معارضة داخلية.

-صديق العمر: "أحمد المدبولي" خوفا من انتقام الغازين بعد نصرهم، وهي معارضة خارجية.

-برتلمي والعملاء الراغبين في المكانة والحظوة عند الغزاة.

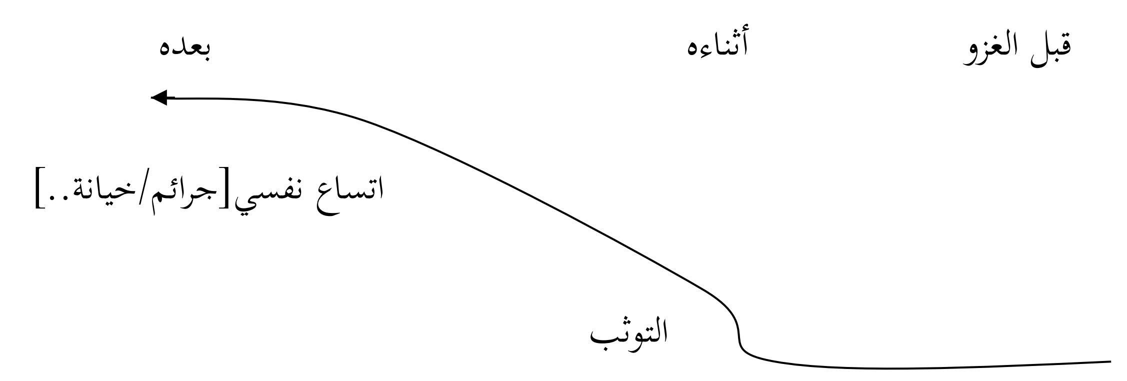
عاشت أسرة "البشتيلي" كل أنواع الحرمان بدءً من استشهاد "الفرماوي"، وتأزم حال "زينب"، وأُسرَ "البشتيلي" نفسُه فيما بعد. وكلها انفصالات تحيل على الانحسار النفسي والحس المأساوي الذين يعانيهما "البشتيلي" والشعب المصري قبل الغزو وأثنائه وبعده، وبقي مستقيما لم يفقد روح التضحية والصبر على البلاء، ولم ينزع إلى الخنوع والرضى بالذّل، يرجو الحرية مهما كان الثمن. وعلى النقيض منه كان "برتلمي" قد استفحلت جرائمه في ظل الاتساع النفسي والحس السحري

الذي يغمره، وتتأكد شخصيته الغريبة وسلوكه غير السوي، وهو النموذج المختار **للأغراب** الذين عاشروا الشعب قبل الغزو وبعده:



تتحكم في الانفصال رغبة خارجية تقوم على الاحتقار والضعف وما عاشه الرومي قبل الغزو، فنمت فيه رغبة داخلية بالانتقام زكتها رغبة "نابليون". وقد لعب الجيش الفرنسي والعملاء وابنته "هيلدا" دور **المساعد،** ولم يعارضه في تحقيق

رغبته إلا "هيلدا" من باب النصح والخوف عليه من غدر الزمن، ولكنه لم يبال. وعلى محور الزمن يبدو التحول في حياته، كما يبدو الإحساس والشعور:



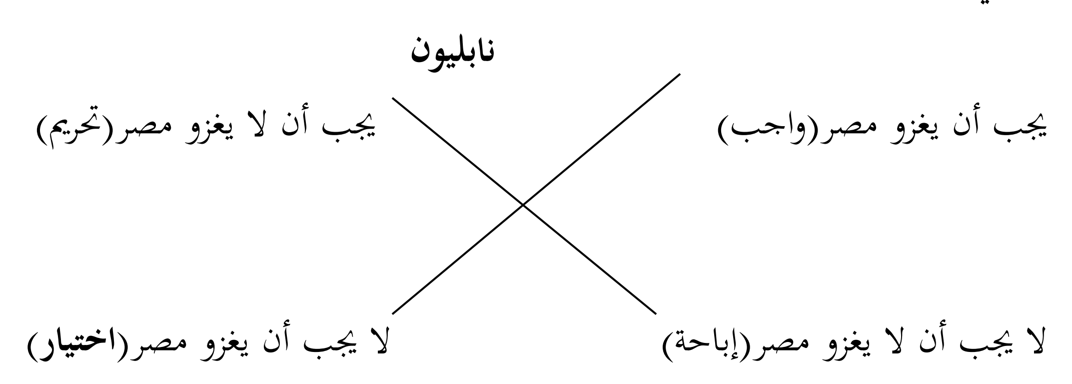
(–) انحسار نفسي[ضعف وهوان..]

الحس المأساوي ⟵ التحول ⟵ الحس السحري

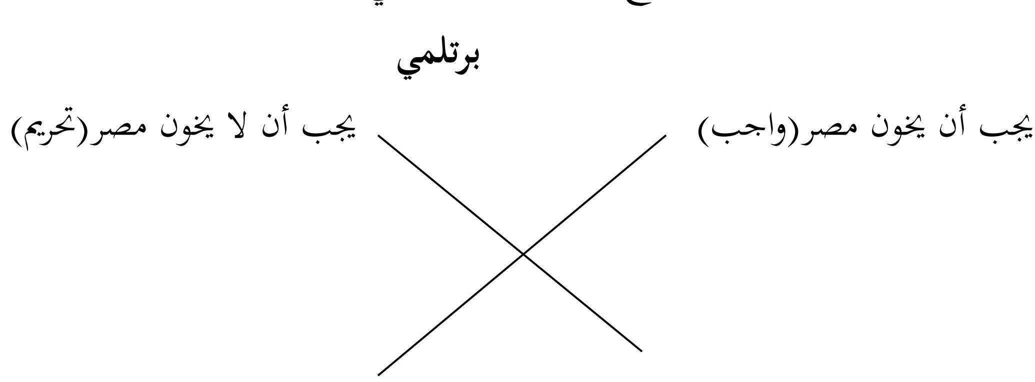
يظهر من هذا الوضع عالمان متضادان من جهتي الفعل والكينونة والظهور بين شخصيات الرواية، ومن جهتي الضرورة والإمكان والمعرفة بين الراوي والقارئ.

4–تضاد العوالم:

فأما من ناحية الشخصيات؛ فيتقابل "نابليون" و"برتلمي" و"البشتيلي" من جهتي الفعل(Modalités Déontiques) والكينونة والظهور[1](Paraître et Etre) :



يأتي غزو "نابليون" لمصر اختيارا تابعا لمصالح فرنسا العليا، لا علاقة له بالمماليك ولا الأتراك، فهو فتح اقتصادي وسياسي يحقق لفرنسا غاية استراتيجية.



يتجه فعل "برتلمي" إلى الاختيار هو أيضا بسبب أهدافه وغاياته التسلطية، ولكنه لفرنسا يقع موقع الواجب حتى يتسنى له أن يتبوأ المكانة التي يريد، من هنا تحوّل اختياره إلى واجب للمحافظة على كل مكسب تحقق له:

برتلمي

يجب أن ينتقم(واجب)   يجب أن لا ينتقم(تحريم)

---

(1)- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 158و159. و: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص15 و9 .

لا يجب أن لا ينتقم(إباحة) لا يجب أن ينتقم(اختيار)

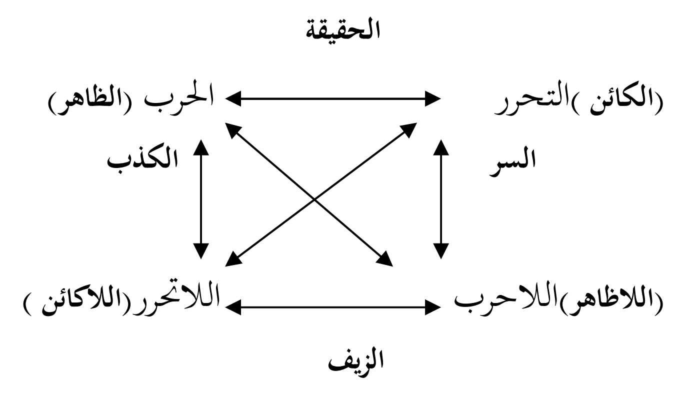
تنقل "برتلمي" من الاختيار الاستراتيجي إلى الواجب حسب ما تقتضيه المصلحة ويبيحه الوضع القائم، على عكس الحاصل مع "البشتيلي":

البشتيلي

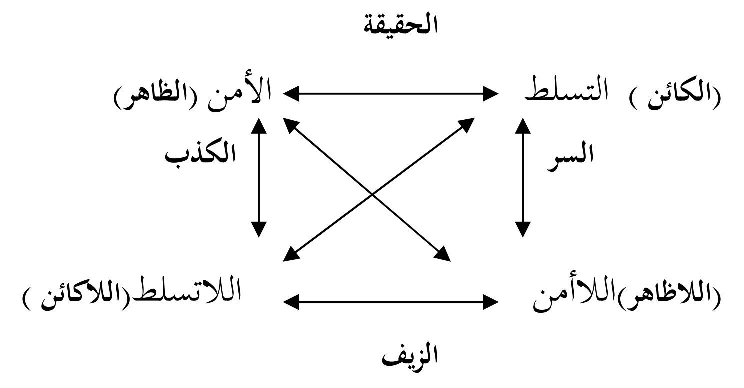
يجب أن يذود(**واجب**) يجب أن لا يذود(تحريم)

لا يجب أن لا يذود(إباحة) لا يجب أن يذود(اختيار)

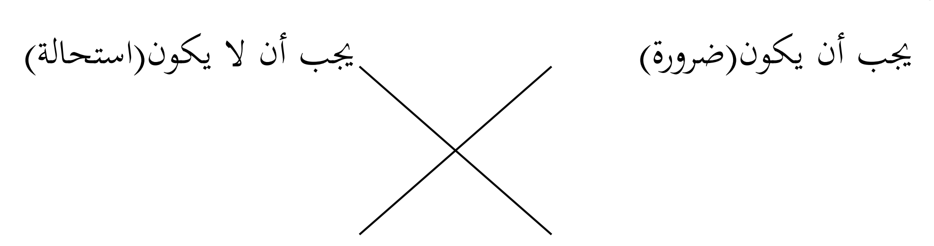
الدفاع عن الوطن في حالة "البشتيلي" فرض عين لا يسقط عن أحد، وبالتالي فهو الواجب الذي يلح عليه. وعليه؛ فالواجب يقابل الاختيار، ثم يتحول الصراع بين الواجبين الوطني الديني عند "البشتيلي" والذاتي عند "برتلمي". تقتضي الطبيعة في الحكي عند هذه النقطة أن تغلّب الأسمى وتنتصر له. غير أن الحاصل غير ذاك؛ ف"البشتيلي" لقى حتفه منفردا، و"برتلمي" هو الذي حقق لنفسه هذه الغاية، واستمر الاحتلال، ليمارس "برتلمي" سلطته على الشعب، وتنهب فرنسا ما طالته يداها، ويبقى أنين المصريين ينتظر فرجا لا يعرفون له مصدرا إلا رد الظلم على أصحابه. داخل هذا لفضاء الدامي كان "البشتيلي" يمارس التحرر من خلال الثورة والحرب، رغم عدم توازي القوى...فقد كان يؤمن باستمرار المقاومة **سرا** كعلاقة بين الحرب والتحرر، كما يؤمن ب"**زيف**" التحرر بدون حرب ولا قتال، ف"**الحقيقة**" عنده حرب تؤول إلى الحرية، هذا واقع الخطاب السردي وملفوظه. وأما مفهومه ففيه استبعاد حالة: لا حرب ولا تحرر، فهي في عرف الخطاب كذب وزيف، ولكنها في المقابل غاية يرجى تحقيقها، لخروج الصراع فيها إلى حالة الاعتدال القصوى. هذا ما يحمله مربع الكينونة والظهور التالي:



وأما "برتلمي" فيعيش على وقع الأمن الظاهر للعيان والتسلط الكائن الخفي؛ فتكون **الحقيقة** تسلطا يبدو في صورة أمن، ويكون **السر** بين التسلط واللاأمن بما يساوي الانتقام، و**الكذب** بين الأمن واللاتسلط لأنه لا يحقق غاية له ولا هدفا، ويكون **الزيف** بين اللاأمن واللاتسلط لغيابه في ظل الاحتلال، وخروجه من دائرة الملفوظات السردية في الرواية.



وأما بين الراوي والقارئ من جهتي الضرورة والإمكان[1] (Modalités Aléthiques) والمعرفة(Modalités Epistémiques)، فإن إخبار الراوي يستدعي النظر:

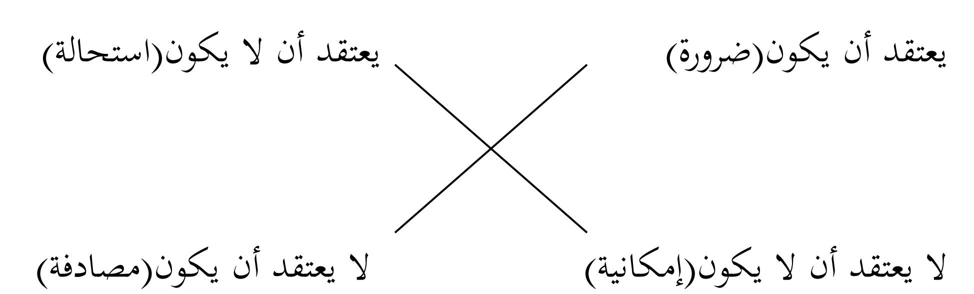


(1) - ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 157.

لا يجب أن لا يكون(إمكانية)　　　　　　لا يجب أن يكون(مصادفة)

يقتضي الحكم على الإخبار الحياد في الطرح؛ ف: **الضرورة** تقتضي ردع الثورة عند الراوي، ولكنها عند غيره لا تتعدى **الإمكانية** بحثا عن التوازن، وقد تكون **استحالة** كما هو حال المتهم هنا[الجيش الفرنسي] الذي يقع عليه الأمر بلا خيار فيضطر إلى الرد على كل محاولة مصرية، ويكذب الإخبار تماما.

إن الراوي يحمل إخباره على الضرورة راجيا تغيير رأي القارئ في حقيقة الحملة الفرنسية على مصر بصفة خاصة، والاستعمار بصفة عامة. ومن ثمَّ يعتقد أن يكون إخباره **يقينا** لا يقبل الشك، يعارضه منطقيا الشك (عدم اليقين) عند غيره، فكل حضارة تتحصن بما تراه مثاليا وتخفي في طبيعتها ما قد يشينها، فترفض كل إخبار، وهو ما يقوم مقام **اللااحتمال**. والأمر عند القارئ لا يتعدى **الاحتمال**، وفي الاستقصاء ما يجعله يدرك الحقيقة:



والموضوع يطرق باب الذاتية والموضوعية في الطرح؛ لأن القصة أولا وأخيرا سرد تاريخي وقع في بعض ظلاله الحدث القصصي الذي تناولته. وعلى كل ألتزم ما ألزم الراوي به نفسه، وأتتبع التصفية كمرحلة أخيرة في النص الحاضر برؤيته القريبة، داخل مرحلة الكينونة...

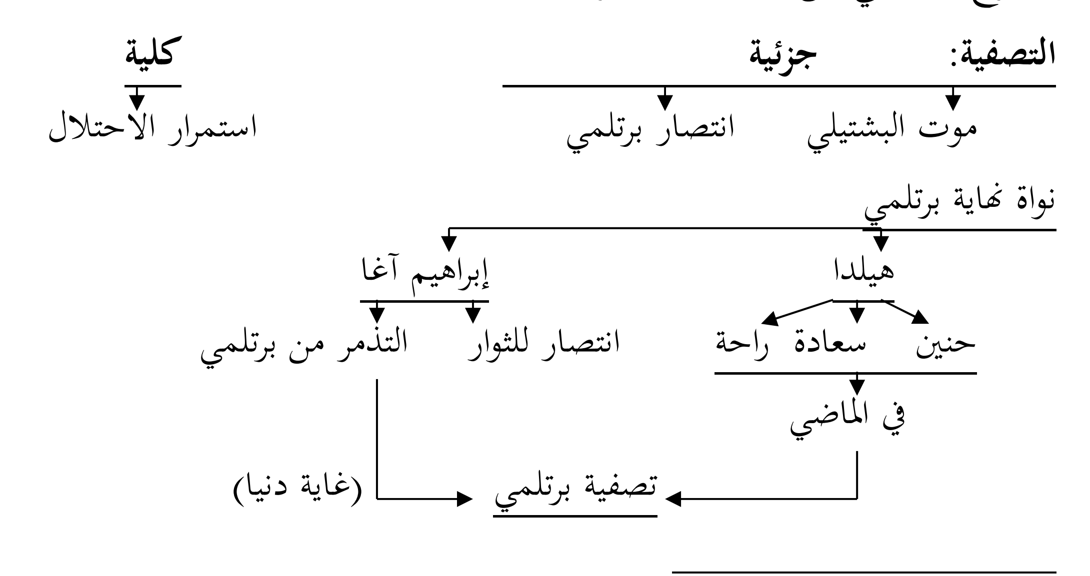
5-التصفية في الرواية: بين النهاية المفتوحة والرواية الغائبة..

في هذه التصفية[1] يموت البطل بمبادئه وأخلاقه ونبل أهدافه، وينتصر خصمه الذي لا يدانيه في كل ذلك. ويستمر الاحتلال الذي قام الفعل السردي

(1)- ينظر:جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان، ط1، 1984، ص15. و:إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص125.

عليه. تبدو هذه النهاية مفتوحة في بداية الأمر ثم لا تلبث أن تتحول إلى غريبة. أينتصر الراوي للباطل الباغي؟ أم يغلّب طبيعة الاستعمار فأظهره في أبشع صورة؟

فأما انتصاره للباطل، فلا يستقيم بحال. وأما طبيعة الاحتلال فلا يوجد كائن يستلطفها.يرجح عندي أن تكون الرواية في شقها الأول قد اكتملت وهو الشق الكائن الذي يسوّغ الشق الثاني ذي الرؤية البعيدة..إنه النص الغائب الباعث للتوقع الجديد..رؤية جديدة بعيدة، لا ينتهي النص إلا بها، كيف تبدو؟ وكيف تنسج خيوطها؟ هذا ما سأراه من خلال الطرح التالي: لقد غيب الراوي "هيلدا" و"إبراهيم آغا"، بعد أن أكد حنين "هيلدا" للماضي، وشعورها فيه بالسعادة والراحة النفسية[1]. كما أكد تذمر "إبراهيم آغا" من "برتلمي" ورغبته في الانتصار للثوار[2].. وهو بذلك أنشأ نواة نهاية "برتلمي" من طرف "هيلدا" و"إبراهيم"، وهي وإن بدت غاية دنيا فإنها أيضا غاية عليا، أو تتحول إلى غاية عليا حين تصبح تصفية "برتلمي" مساوية لنهاية الاحتلال..كيف لا وبقاؤه كان مدبرا يقوده "برتلمي"؛ لأنه يرغب في مصر كما رغب عنها الفرنسيون، وكما دخلوها باختيار استراتيجي يريدون الخروج باختيار استراتيجي، ولكنه هو الذي لا يريد، لمخالفة الخروج الفرنسي من مصر أهدافه ومراميه...



(1) - نجيب الكيلاني، الرواية، ص145.
(2)- المصدر السابق، ص191 و244.

➘نهاية الاستعمار في مصر (غاية عليا)

لماذا يتخلص "إبراهيم" و"هيلدا" من "برتلمي"؟

يفضي تتبع الحدث القصصي إلى ما يسوغ قتل "برتلمي"[(1)]:

1-عدم رغبتها في خيانة المصريين، وحملها على ذلك كرها من طرف أبيها.

2-فقدان "إبراهيم" في بداية الرواية وحالة الأسى التي عاشتها، واكتشافها كذب أبيها.

3-اتخاذها وسيلة التحول الاجتماعي، وبيعها في سوق الرذيلة خدمة لوصوليته مع "ديبوي" و"مالوس" ثم مع "إبراهيم".

4-إساءة "ديبوي" لها وتقديمها "لمالوس" بعد قضاء حاجته منها...

5-فقدان اللذة والسعادة مع "إبراهيم" في عهد المماليك والأتراك، والإحساس بالضياع والتيه في عهد "ديبوي"...

6-وفاة أمها غما على ما أصابها، وأصاب ابنتها من طرف أبيها("برتلمي").

7-موازاة "برتلمي" بين شرف ابنته ومكانته عند الفرنسيين

8-حمل "هيلدا" على الرذيلة بعد الكذب عليها.

9-انتقام "برتلمي" من كل الناس دون وجه حق.

10-عودة "إبراهيم آغا" واكتشاف خداع أبيها.

11-سجن "إبراهيم آغا" في سجن القلعة، مؤامرة بين الأب و"مالوس".

12-انتصار "إبراهيم آغا" للشعب...

13-رحيل "إبراهيم آغا" مدبر من "مالوس"، و"برتلمي" مهموم برحيل "نابليون"...

14-غياب "إبراهيم" الجديد...

---

(1)- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص240. فيما يسميه"مناطق الفراغ والصمت"، والمصطلح لـ"ميشال فوكوه.(M.Foucault)

وهناك رغبة عند الراوي بناها على التماثل والتقابل والتحول بين "البشتيلي" و"برتلمي"، وبين غيرهما، لا تهدأ إلا بالقضاء عليه، ومن أقرب الناس إليه.

6-العلاقات[1] الثابتة في الفعل السردي:

..ص20: خوفا من حملة "نابليون"

"البشتيلي" يرد العدوان **تقابل** "برتلمي" يرغب في نجاح العدوان

الزوجة ترفض خوفا على خطيب "زينب" **تماثل** "هيلدا" ترفض خوفا على حبيبها

..ص31:

بداية العدوان

"زينب" تفقد "مصطفى" **تماثل** "هيلدا" تفقد "إبراهيم آغا"

الأمن **تقابل** الحرب

هوان المصريين **تقابل** رفعة الأغراب

..ص60:

"نابليون" في مصر

"زينب"...عفة وانهيار **تقابل** "هيلدا"...سخط وانحلال

..ص70:

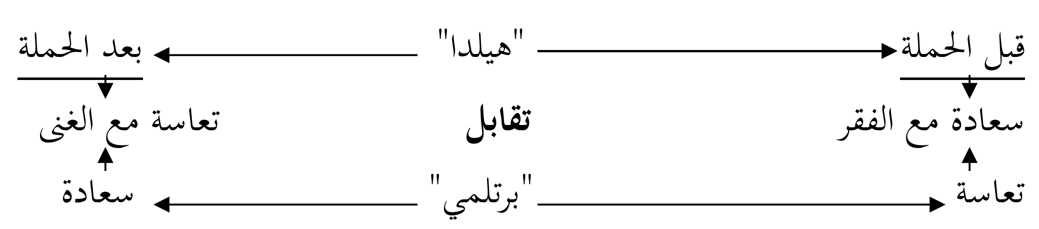
"برطلمين" الضعيف **تحول** "برطلمين" القوي

..ص83-116:

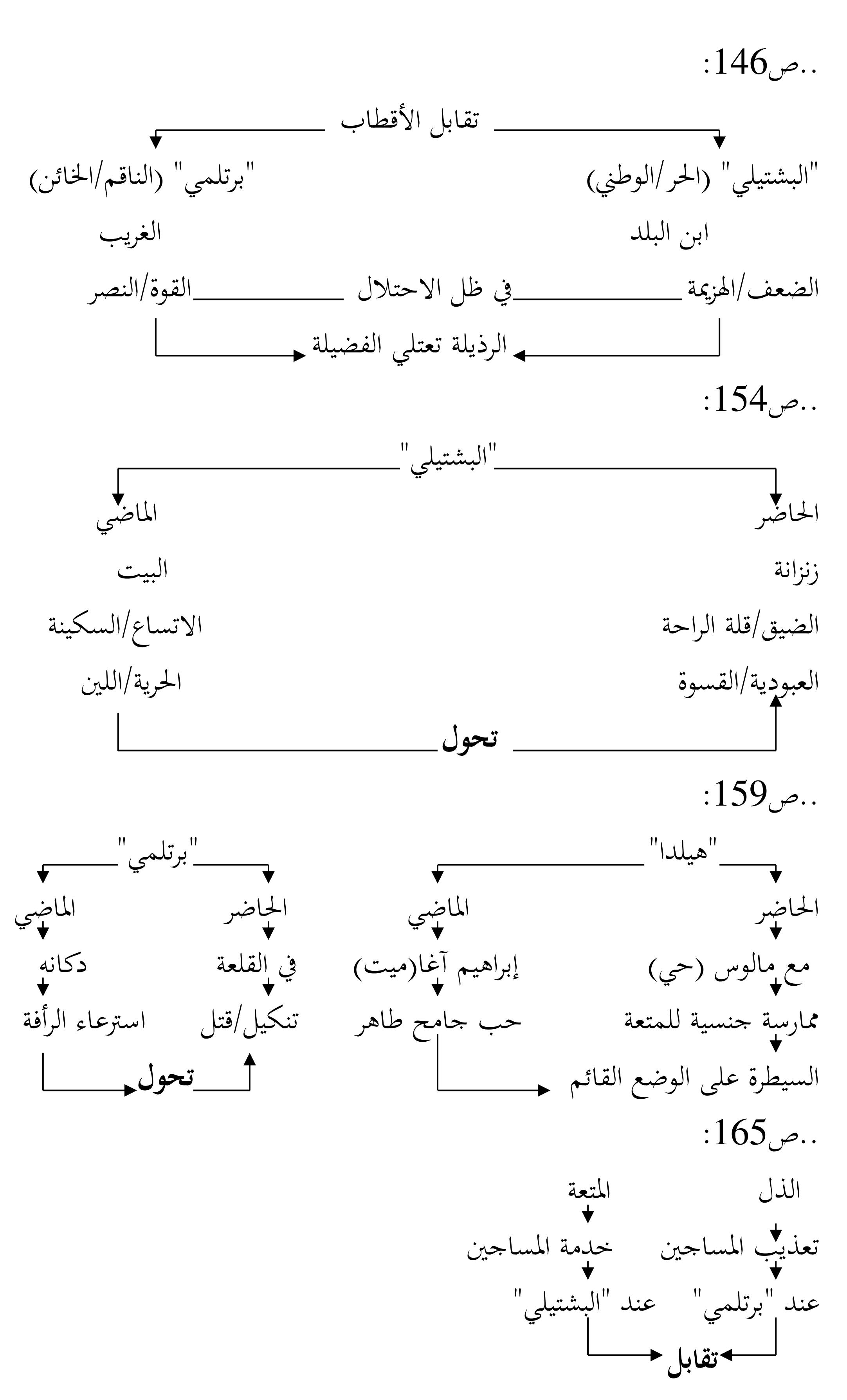
مصائب "البشتيلي" مع كثير من الرضى **تقابل** مصائب "برتلمي" مع السخط والرفض

"برتلمي" يعيش راحة نفسية **تقابل** زمن الكآبة عند المصريين

..ص183-146:



(1)- ينظر:يمنى العيد: في معرفة النص، ص45.
و: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص176.



..ص197: تحرير "مصطفى البشتيلي" من السجن بما ظاهره الرحمة وحقيقته الرشوة..

..ص225: "كليبر" يصر على الجلاء..."برتلمي" يصر على شرف فرنسا..."مالوس" يوافقه...ويبيتان نية إفساد مخطط التفاوض، وفي الحرب احتمال موت "إبراهيم" عال جدا.

..ص265:

القوة =/= الضعف

↓ الاحتلال ↓ الثورة

الكفر =/= الإيمان

نصر | هزيمة | الظلم/ الكفر/ أظهر من العدل/الإيمان

7–نهاية الرواية[1]:

"برتلمي" يلقى "البشتيلي"

↓ يفقد الزوجة والبنت — الفناء شبه التام

↓ تكسر جمجمته — الموت المؤسف

↓ لا محاكمة ولا تحقيق

انتصار =/= هزيمة

+دنس وعهر وخيانة — +طهارة وعفة ووطنية

في النفس والأهل

لماذا يقع في الرواية ما تأباه النفس؟ لماذا لا يحدث العكس ويعود الوضع إلى ما يجب أن يكون عليه؟...

وكان الراوي قد أجج "مالوس" ليكون من إمكانيات قتل "برتملي"، وذلك بتتبع الأحداث التالية:

(1)- ينظر:جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص15.
و:إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص125.

بعد أسر "إبراهيم آغا" في سجن القلعة...

"مالوس" =/= "هيلدا"

↓ ↓

سجن "إبراهيم" تنتظر الحبيب الغائب

↓ ↓

براءة (تظاهر) قلق..

↓

حماقة الغيرة ـــــــــــــالانتقام من "هيلدا"...

└→تكتشف الحقيقة وتحرر"إبراهيم"بالتهديد

وهو ما يفسر كراهية "مالوس" ل"إبراهيم"، الذي حرره مرغما منتصرا له و"هيلدا" على "مالوس"...ولا يمتلك "مالوس" "هيلدا" إلا بموت "برتلمي" أو "إبراهيم".

..ص191:

"برتلمي" يحرر "إبراهيم آغا"، وينقض عهده مع "مالوس"...وقد انتقم من "هيلدا" وهو يحبها، فكيف لا ينتقم من "برتلمي" الذي خانه؟...

هذه كتابة ضد المنتصر في نصره الزائف..وقد أخذته العزة بالإثم..كيف تموت الفكرة السامية؟...وكيف تتحول القيم نحو الدناءة؟... وكيف ينتصر الفساد على الصلاح؟ والباطل على الحق؟...كل هذه المؤشرات تدل قطعا بتواصل الحكي في المخيلة...وهنا تعرف الإجابة عن السؤال: لماذا محور الغايات الدنيا يرافق محور الغايات العليا؟ إنها ببساطة القضاء على"برتلمي".

8-المسار السردي للرواية: النص الغائب[1] أو الرؤية البعيدة الجديدة

(1)- ينظر:براون ويول، تحليل الخطاب، ص44.
و:بيار جيرو:علم الإشارة، ص59.
و:جان ستاروبنسكي، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر:محمد العمري، إفريقيا، الدار البيضاء، المغرب،1997، ص154.
و:بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، ص54.

تصنع هذه التصفية مسارا سرديا جديدا، يكون فيه النص الحاضر وضعا مؤقتا لا ينتهي إلا بالوضع المسكوت عنه وهو الوضع النهائي حيث تنتصر المثل وتهزم الرذائل...ويقوم التشكيل الموالي بتقريب الصورة:

مرحلة الكينونة: احتلال/مقاومة ← القضاء على"البشتيلي" ← الوضع المؤقت المذكور
← انتصار"برتلمي"

مرحلة التوقع: استمرار لهيب الثورة ← القضاء على"برتلمي" ← الوضع النهائي المسكوت عنه
← الجلاء الأجنبي
← انتصار مصر

وتكون خلاصة تحليل البنيتين–الشخصيات والحدث– كما يلي:

1–الرواية الجديدة رؤية تجمع بين المنطوق والمفهوم:

وتبدو العلة أكثر من مناسبة لتغلب الشر على الخير، وهو انتصار لا يثبت في الأعراف الإنسانية جميعا. وتاريخيا تمكن الشعب المصري بعد الإصرار والعزيمة من التخلص من الاحتلال، وهو الدافع الثاني الذي يعقلن الفعل السردي المتخيل.

2–مرحلة الكينونة=بداية الوضع لا نهايته..

فإذا كان الأمر معقود على هذا التوجه، تكون الرواية المنطوقة محفزا على العمل الثوري الذي يسمح بتعديل الوضع؛ فهو السبب الحقيقي للامتداد السردي، وقيام الداعي يجعل القارئ لا يسر بنهاية ينهزم فيها العدل وتذل فيها القيم السامية.

3–مرحلة التوقع=الرواية الجديدة..

وتكملةً للحدث السردي يتصور القارئ الرواية الجديدة في مرحلة التوقع؛ حيث يزول "برتلمي"، وبزواله وزوال أمثاله ينتهي الاحتلال الفرنسي، وتعود الحملة العلمية إلى "باريس" كما أتت، والخلفية التاريخية تعطي الحق للثورة الشعبية في مصر من ناحية، وتؤكد صحة التّوجه القرائي، لأنه الحاصل فعلا.

ويترتب عن ذلك عودة القيم إلى مواضعها بعملية تحول جديدة، تتوازن فيها معطيات الحياة، وتستقر الأوضاع ويعيش الشعب حياة الرخاء التي عهدها قبل الاحتلال. غير أنّ الصورة المتوقعة لا تمحو من الأذهان أفعال الاستعمار، وسواء تعلق بفرنسا أو إنجلترا أو أمريكا فهو احتلال في جوهره، وإن بدت مظاهره مختلفة. والرواية درس فيه من القسوة ما فيه، والعبرة منه أن لا يؤمن جانب الغريب وإن عاشرك دهرا، ومن أراد نشر الثقافة والعلوم في بلد غيره لا يتصور أن ينسلخ المجتمع من مقوماته الأساسية، بدليل انتصار "نابليون" بالتعاون مع أمثال"برتلمي" كان ظرفيا اقتضته الحاجة القومية كما اقتضت الخروج.

وقد يتصور القارئ الأحداث بما يراه مناسبا، مخالفا لما ارتأيته، غير أنّ الوضع القائم في الرواية له دوافعه النفسية والأخلاقية والدينية والتاريخية بالعودة إلى الوراء عبر دواليب الزمن. ولا يختلف أبدا –من جهة أخرى– عما هو حاصل في واقعنا اليوم، فهي الصورة الأخرى التي يؤديها النص السردي من خلال علاقاته بغيره من النصوص ...فهل حقا للتناص في بناء الرواية (الراوي) وفي قراءتها (القارئ/الناقد) هذا الدور الذي يبدو حيويا إلى أبعد الحدود؟

9–سيميائية التناص(Intertextualité) :

لا يمكن لأي نص أدبي أن يولد من عدم، بل لا بد أن يتشكل في رحم ثقافي يساعد على نموه، ويقوي أوعيته الفكرية والتاريخية، ومن ثمة كانت له جذور تمتد في نصوص غائبة، تذكرها الكاتب/الراوي أو سقطت عفويا على جسد الرواية، لتدخل حلبة الصراع من وجهتيها العقائدية واللغوية. وعلى هذا الأساس طفحت ظاهرة التناص على سطح الدراسات النقدية الحديثة، وفرضت نفسها على الناقد والمحلل والكاتب على حد سواء.

التناص لغةً المشاركة والمفاعلة. ويقال: نصصت، إذا جعلت بعضه على بعض[1] . وتناصَّ القومُ ازدحموا[2]، فيكون التناص الرفع والإظهار والكشف والمفاعلة والمشاركة. وقد تناوله من حيث الاصطلاح النقدي جمع من الباحثين من غربيين وعرب أمثال: ريفاتير(M.Rifatterre) وتودوروف(T.Todorov) وباختين(M.Bakhtin) وكريستيفا(J.Kréstiva) ، ولكل منهم تصور خاص لمفهوم التناص يرصده به. فأي نص يدخل في علاقات تقاطعية مع نصوص غائبة، وكل نص امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى[3]. فالتناص كمٌّ معرفي وعملية

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب، ج6، مادة:"نص"، ص .

(2)- أحمد رضا، معجم اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1960، ص472.

(3)- مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ج.م.ع، د ط، 1987، ص28.

إنتاج مودعة في ذهن القارئ، تحيل إليها العلامات اللغوية، مما يوجب بالضرورة تصور عملية التفاعل والتحاور بين هذه النصوص الغائبة والنص الحاضر.

ويأتي التناص على ثلاثة مستويات[1]:

1-المستوى الاجتراري(Ruminant): وهو عملية اجترار النصوص الغائبة بطريقة سكونية تقديسية، لا نبض فيها ولا حياة، إنه استحضار الغائب وتمجيده وتغييب الإبداع وقراءاته. وقد استفحل هذا الاجترار على الساحة الأدبية منذ عصور الانحطاط.

2-المستوى الامتصاصي(Absorbant): وهو أرقى مرتبة من السابق؛ حيث يتعامل مع النص الغائب بطريقة فنية لا تخلو من الإبداع. إنه الإقرار بالنص الأصلي، واعتباره النواة التي تنسج فيه النصوص الغائبة أفكارها ولغتها، مما يحيلنا ضمنيا إلى المبدع وعلاقته بها وكيفية إعادة كتابتها.

3-المستوى الحواري(Dialogual) : وهو المستوى الأكثر كفاءة وتعقيدا ذلك أنه لا يعترف بقدسية النصوص الغائبة، بل يحاورها ويفصل جزئياتها بواسطة تعدد القراءات النقدية عليها، عند استحضارها في قراءة النصوص الحاضرة كإجابة فعلية للتفاعل بين النصوص، ونتاج محاورة ضمنية بينها؛ إذ **"كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة يكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتذاء وتكثيفا، ونقلا وتعميقا"**[2].

ويتخذ التناص أشكالا حسب التعالق والأخذ[3]:

1-تناص داخلي(Interne): وهو تفاعل نصوص الكاتب نفسه مع بعضها البعض مما يجعلها تكتسب خصوصية فنية معينة أو إبداعية أو إيديولوجية.

---

(1)- ينظر: مصطفى السعدني، المرجع السابق، نفس الصفحة(28).
(2) - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج2، ص96-97.
(3)- ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص121.

2-تناص خارجي(Externe): ويتحقق عندما يتفاعل كاتب مع كاتب آخر معاصر له، يتقاطع معه في حدود بيئية ثقافية تاريخية وزمانية ومكانية واحدة.

3-تناص ضروري(Obligatoire): وهو ما تابع فيه المتأخر السابقين له، محافظا على قداسة الأخذ والتمثيل. وهو شبيه المستوى **الاجتراري** السابق.

4-تناص اختياري(Facultatif): وهو نقيض الأول،يعتدي فيه المتأخر على تقاليد الأولين، ويثور عليهم وعلى أساليبهم. وهذا أيضا ما بقع رديفا للمستوى **الحواري**.

5-تناص في الشكل والمضمون(Forme/Fond): أي أخذ المعنى والبناء المورفولوجي معا من الآخرين، بل وحتى أسلوب التعبير.

وتحكم هذه الاستمرارية بين النصوص الحاضرة والغائبة عناصر تفعّلها وتتكفّل بإحداث التماس بينها، إنها البكتيريا النصية التي تصنع هذا الفضاء الكلي الممتد عبر النصوص، فقد تكون:

1-**تاريخية**(Historique): لا تقدم إلينا كوقائع وإنما كنصوص قابلة للقراءة والتأويل. وتمتد إلى التاريخ السحيق من خلال الإشارة إليها.

2-**دينية**(Religieuse): تقوم على استحضار شخصيات لها بعد ديني أو آيات من القرآن الكريم وقصصه الحكيمة أو مقتطفات من الأحاديث النبوية الشريفة.

3-**أدبية**(Littéraire): وينضوي تحتها كل ما له علاقة بالأدب شعرا ونثرا، ساميا أو منحطا[1].

وتحصيلا لما سبق يعتبر التناص نسقا يتصاعد إلى أوعية الرواية وينتشلها من النمطية و التكرار انطلاقا من كونها تتقاطع مع التراث الإنساني. لكن إذا كان النص نسيجا مغلقا يحمل رمادا ثقافيا وآثارا سابقة؛ فإنّ التناص انفتاح كلي على النتاج

(1) - سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي، ص107.

الفكري السابق[1]، مما يجعل بينهما[الانغلاق/الانفتاح] تعارضا يصل إلى حد نفي وجود النص[2]. وهو ما يقوي الرأي القائل إنَّ "**التناص يتحدد داخل وعي القارئ**"[3]. ويقف الغدامي رغم الإقرار بمقروئية التناص داخل البناء النصي على ما يسميه الحالات الست وهي:

1–الاختيار(Choix): ويتعين فيه اختيار مبدع بذاته دون غيره في موقف بعينه.

2–الميثاق(Accord): يشاركه في الرؤية التي يطرحها.

3–التنافس(Concurrence) : ثم ينافسه فيها.

4–الحلول(Mutation) : يحل المتأخر في ذات السابق ويردد أفكاره.

5–التفسير/التقويم(Explication)/(Evaluation): يتعداه في هذه المرحلة ليعطي:

6–الرؤية الجديدة(Nouvelle vue): يتخلص فيها من الاتباع والمسايرة إلى إبراز الرأي الشخصي وإن كان مخالفا لمن اتبعه في البداية[4].

فليس من الضروري أن يتوافق مبدعان في كل شيء بدءا من الفضاء النصي(الموضوع) إلى الأسلوب، فقد يصير الأمر إلى المخالفة رغم البداية المشتركة. وهنا يقع التناص بين الاختيار الواعي من المبدع وقراءة الناقد ليكشف عن التواصل بين النص الماثل في حالة سكونه وبين غيره من النصوص في حالة تحققه؛ فيكون التناص دخولا"**في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة**"[5]. وتناول النصوص من هذا الجانب البحث عن المعنى[6]وعن شعرية النص[7]؛ وعليه يأتي التناص في البنية النصية–رغم سمة الانغلاق الشكلية– منفتحا على بنيات نصية

---

(1)- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص362.

(2)- المرجع السابق، نفس الصفحة.

(3)- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص370.ويوافق في ذلك جان ستاروبنسكي(J.Starobinsky) :نظرية الأدب في القرن العشرين، مبحث: "نحو جمالية للتلقي"، ص150.

(4)- ينظر: محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص325- 327. وهي رؤية يطرحها فانسون ليتش(V.Leitch) في كتابه "النقد التفكيكي".

(5)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص121.

(6)- عبد الحميد هيمة، محاضرات الملتقى الثاني"السيمياء والنص الأدبي"15- 16 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص347.

(7)- المرجع السابق، ص348.

متعددة[1]، لأن النص الواحد هو جملة تفاعلات فكرية ولغوية حدثت على مدار أزمنة مختلفة. و المذكور يسقط على الرواية "مواكب الأحرار"، فهي نص جمع السياسة والتاريخ في حقبة ملتهبة عايشها الشعب المصري إبان الغزو الفرنسي بدعوى الحملة العلمية والثالوث المزعوم "الحرية والإخاء والمساواة" ولعل السؤال الذي يراود الباحث في محاولة كشف مباطن المراوغة التناصية هو كيف تحدد المعايير والآليات التي يتم بواسطتها ضبط روافد هذه النصوص واكتشاف طبقاتها العميقة والسطحية؟

وتحمل الإجابة عن هذا السؤال في طياتها شفاعة تطوي خضر تجربتي المترهلة أمام تصلب التناص وتمركزه في الرواية، وما يجب أن يتسلح به المتلقي من مخزون ثقافي وزاد معرفي يمكنه من استشعار العناصر الغائبة و استحضارها، فلا بد له من امتلاك"**ذائقة جمالية، ومرجعية ثقافية تؤهله للدخول في عالم النص..**"[2]، و"**معرفة التكوين النفسي والسوسيوثقافي للمبدع، كما يتطلب التعرف على المجالات التناصية للنص**"[3]. من هنا تتحدد تجليات النصوص الغائبة في الرواية من خلال البحث في الرصيد الثقافي والعقائدي للأمة، وذلك حسب المحاور التالية:

1-التناص مع القرآن الكريم:

يعدُّ القرآن الكريم المصدر الملهم الذي لا ينضب، ينهل منه المبدع المسلم زاده اللغوي والفكري، ويوجه على صراطه المستقيم حياته، ويستمد من هديه استقامة السلوك فضلا عن إعجاز لغته ورقي أسلوبه، وترصيع صوره؛ فهو بذلك النص المقدس"**الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي**

(1)- المرجع السابق، نفس الصفحة.
(2)- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة إصدارات إبداع للثقافة ، الجزائر، 2003، ص152
(3)- عبد الحميد هيمة، محاضرات الملتقى الثاني'السيمياء والنص الأدبي'، ص353.

ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع، تطمئن إليه الأسماع، وينفذ إلى الأفئدة بسهولة ويسر"[1].

ولقد تمسح هذا المرهم القرآني على معظم مفاصل التناص في الرواية، وجعلها وكأنها ترتيلة من الآيات القرآنية، والسبب لا يبعد عن وجهتين:

-أولاهما تعنى باستحضار الرصيد الديني؛ فالقوم في معركة الإيمان والكفر، والشهادة والنصر.

-وترجع الثانية إلى البعد الإسلامي في شخصية الناص؛ فهو أحد رواد الأدب الإسلامي، الذين نهلوا من المد الديني فيعير مخزونه الثقافي للراوي ليلبس شخصيات الرواية منه ما يبدو مناسبا بالنظر للمقام.

وعليه؛ تتلاقح تناصات الراوي مع الفضاء القرآني الرحب بطرق شتى، حيث تفجر السور جوهرها الدلالي المشع، فيظهر دررا على سطح الرواية تتوشح بها، ولذلك تطالع القارئ "الفاتحة" ثلاث مرات، و"الصمد" و"المعوذتين" و"يوسف" و"الأنفال". يقول الراوي:"**وكانت تحفظ سورة الفاتحة والصمد والمعوذتين**"[2]. ويردف:"**واقرأ لنا الفواتح عند أهل البيت**"[3]. ويضيف أيضا:"**تقرأ الفاتحة كل مساء لسيدنا الحسين وللسيدة زينب**"[4]. يقوم وجه الاستشهاد على تمكُّن العقيدة الإسلامية من نفوس الناس، وإيمانهم الراسخ بالدين، وحبهم للصالحين من عباد الله الذين أخلصوا له العبادة، فصاروا أسوة وقدوة لهم.

ويأتي الأخذ من الكتاب من عشر سور دون ذكر أسمائها، وإنما اقتصر على ملفوظ الآيات وتحقيق مدلولاتها في الظروف المناسبة للتلفظ بها، وهي كما يلي:

---

(1)- جمال مباركي، التناص وجمالياته، ص167.
(2)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص30.
(3)- المصدر السابق، ص203.
(4)- المصدر السابق، ص56.

-[إذ تَستَغيثُونَ رَبَّكُم فَاستَجَابَ لَكُم.....وَلتَطمَئنَّ به قُلُوبُكُم ، وَمَا النَّصرُ إلاَّ من عند اللهَ][1].

-[وَلَنبلُوَنَّكُم بشَيء منَ الخَوف وَ الجُوع، ونَقص منَ الأموال والأنفس والثَّمَرَات، وبَشّر الصَابرين] [2].

-[كُتبَ عَلَيكُمُ القتَالُ وَهُوَ كَرهٌ لَكُم وَعَسَى أَن تَكرَهُوا شَيئًا وَهُوَ خَيّر لَكُم، وَعَسَى أَن تُحبُّوا شَيئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُم، وَاللهُ يَعلَمُ وَأَنتُم لاَ تَعلَمُون] [3] .

-[يَا أَيُّهَا الذينَ آمَنُوا إذَا لَقيتُم الذينَ كَفَرُوا زَحفًا فَلاَ تُوَلُّوهُم الأَدبَارَ، وَمَن يُوَلهم يَومَئذ دُبَرَهُ إلاَّ مُتَحَرّفًا لقتَال أَو مُتَحَيّزًا إلى فئَة فَقد بَاءَ بغَضَب منَ الله] [4].

-[كُلُّ مَن عَلَيهَا فَان وَيَبقَى وَجهُ رَبّكَ ذُو الجَلاَل وَالإكرَام] [5].

-[وَلاَ تَحسبَنَّ الذينَ قُتلُوا في سَبيل الله أَموَاتًا بَل أَحيَاءٌ عندَ رَبّهم يُرزَقُون] [6].

-[أَلَم تَكُن أَرضُ الله وَاسعَةً فَتُهَاجرُوا فيهَا] [7].

-[..لَن يُصيبَنَا إلاَّ مَا كَتَبَ اللهُ لَنَا] [8] .

-[لَقد كَانَ في يُوسُفَ وَ إخوَته آيَاتٌ للسَّائلينَ] [9].

-[إنَّهَا لاَ تَعمَى الأَبصَارُ وَلَكن تَعمَى القُلُوبُ التي في الصُّدُور] [10].

وظف الراوي هذا التناص القرآني -الذي يملأ جوانحه- توظيفا فنيا بطريقة **الاجترار**؛ حيث عمل على إعادة المعنى دلاليا. وقد قام بتوظيفه **امتصاصيا** في

---

(1)- سورة الأنفال، الآيتان9- 10. والآية في ص 11 من الرواية.
(2)- سورة البقرة، الآية155. والآية في ص42 من الرواية.
(3)- سورة البقرة، الآية 216. والآية في ص 43 من الرواية.
(4)- سورة الأنفال، الآيتان15- 16. والآية في ص47 من الرواية.
(5)- سورة الرحمن، الآيتان26- 27. والآية في ص48 من الرواية.
(6)- سورة آل عمران، الآية169. والآية في ص50 من الرواية.
(7)- سورة النساء، الآية97. والآية في ص 47 من الرواية.
(8)- سورة التوبة، الآية51. والآية في ص 193 من الرواية.
(9)- سورة يوسف، الآية7. والآية في ص217 من الرواية.
(10)- سورة الحج، الآية 46. والآية في ص 235 من الرواية.

مواضع أخرى لتفيض على ربوع الرواية. من ذلك صفة"**البرّ**" التي تتضمن معان ومفاهيم راقية ابتداء من الإيمان الخالص لوجه الله ثم الإيمان بالوطن والتضحية من أجل الآخرين. فالبرّ إحسان وتقوى وفعل الخير في كل زمان ومكان، قال تعالى:[**يَا أَيُّهَا الذينَ آمَنُوا إذَا تَنَاجَيتُم فَلاَ تَتَنَاجَوا بالإثم وَالعُدوَان وَمَعصيَّة الرَّسُول، وَتَنَاجَوا بالبّر وَالتَّقوَى، وَاتَّقُوا اللهَ الذي إلَيه تُحشَرُون**] [1]. والملفوظ دليل على جواز النجوى إذا كانت في طاعة الله لا في غير ذلك، ولذا نلمس هذا المعنى في الرواية حين يقول الراوي:"**ما أعظم أن يعيش البشر في هدوء وسلام، يسعون من أجل مصالحهم والبرّ بأبنائهم ومجتمعهم**"[2].

ويأتي "**الجهاد**" فرض كفاية لحّت عليه الرواية المتشبعة بالإيمان والداعية إلى جهاد النفس والغزاة الكفرة، فيقرر هذه الرؤية على لسان بطله "البشتيلي"مستنكرا متسائلا : "**وكيف نقابل الله وقد تقاعسنا عن الجهاد في سبيله**"[3]. وقد دلّ عليه قرآنيا قوله تعالى:[**كُتبَ عَلَيكُمُ القتَالُ وَهُوَ كَرهٌ لَكُم وَعَسَى أَن تَكرَهُوا شَيئًا وَهُوَ خَيٌر لَكُم، وَعَسَى أَن تُحبُّوا شَيئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُم، وَاللهُ يَعلَمُ وَأَنتُم لاَ تَعلَمُون**] [4]. ويكون جزاء الجهاد –كما هو الاعتقاد عند المسلمين- "**الشهادة**" وجنات عدن وحياة أفضل، وقد ورد ذلك في قوله تعالى: [**وَلاَ تَحسبَنَّ الذينَ قُتلُوا في سَبيل الله أَموَاتًا بَل أَحيَاءٌ عندَ رَبّهم يُرزَقُون فَرحينَ بمَا أَتَاهُمُ اللهُ من فَضله**] [5].

ووظف الراوي/الناص في روايته امتصاصا دلاليا"**الصبر**"؛ فهو ركيزة الجهاد وقوامه، وصفة تتصل ببناء شخصية المسلم المرتبط بالخشوع والتقوى لعظيم جزائه في الدنيا والآخرة، من هنا نقرأ قوله:"**وبدا إبراهيم أمامها عملاقا بإيمانه وصبره**

---

(1)- سورة المجادلة، الآية9.
(2)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص44.
(3)- المصدر السابق، ص22.
(4)- سورة البقرة، الآية 216. والآية في ص 43 من الرواية.
(5)- سورة آل عمران، الآية 169. والآية في ص50 من الرواية.

وشجاعته، وبدا لها أبوها فأرا صغيرا يوهم نفسه أنه قد ملك مصير كل شيء"[1]، لقد جعل مدار المقارنة الصبر بعد الإيمان، وهو محمول قوله تعالى: **[قَالَ بَل سَوَّلَت لَكم أَنفُسُكُم أَمرًا، فَصَبرٌ جَميلٌ وَاللهُ المُستَعَانُ عَلَى مَا تَصفُون]** [2].

لم يقتصر هذا الاستنصاص للقيم الإسلامية على تناص المعاني والأفكار، بل تعداه ليشمل معجمه اللغوي وأسلوبه ونمط تركيبه. من ذلك قول الراوي على لسان إحدى شخصياته:"**يبدو أن أمك قد دعت لك في 'ليلة قدر'**"[3] . فهو تناص مع سورة "**القدر**". ومنه أيضا :"**الملك لله وحده**"[4]. والملفوظ ظاهر الاستنصاص من سورة الملك. ومنه كذلك:"**لك الملك وحدك يا صاحب الحول والطول**"[5]. ومن الملفوظات الممتصة الحوقلة في قوله:"**لا حول ولا قوة إلا بالله**"[6]. كما اقتبس الراوي ما نسج به خيوط روايته ليدلل على بعد الغاية ونبلها، فكانت له وقفة مع "**الوحي**" في قوله:"**مثل هؤلاء الرجال يتكلمون بوحي من الله**"[7]. وتعرض لعلامات لغوية وملفوظات أخرى ذات ثقل دلالي ديني لها إشعاعها المتميز:" القيامة" و"الحساب" و"العقاب" و"الطامة" والزبانية" و"الجحيم" و"الموازين". وكان توظيفها على نحو من الاختيار بالتكنية والاستعارة كما في مثل قوله:"**لقد قامت القيامة..هذا العقاب قد ساقه الله إلى العصاة والمذنبين**"[8] . وفي قوله:"**إنه 'برتلمي' وزبانية الجحيم ينصبون الموازين**"[9]. وفي :"**سبحان من يحيي العظام وهي رميم**"[10]. وأصلها آية قرآنية: **[قَالَ مَن يُحيي العظَامَ وَهيَ رَميمٌ ..]** [1].

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص34.
(2)- سورة يوسف، الآية 18.
(3)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص202.
(4)- المصدر السابق، ص60.
(5)- المصدر السابق، ص233.
(6)- المصدر السابق، ص10.
(7)- المصدر السابق، ص23.
(8) –المصدر السابق، ص23.
(9)- المصدر السابق، ص157.
(10)- المصدر السابق، ص139.

وجاء قوله على لسان زوجة "البشتيلي": "**عندما تحدث الطامة الكبرى فلسوف تقول: ليتني سمعت كلام زوجتي**"(2). تحذير صريح بسوء العاقبة التي لا يؤمن بها الزوج الشقي كما تراه هي وكما يصوره لنا الراوي؛ إذ لا يعتبر بقول ولا حدث ولا عقيدة ولا دين.

وكما نال من القرآن مراده وغايته فشَرَّبَ روايته من أنواره الساطعة، امتد عزمه أيضا إلى الأحاديث النبوية الشريفة.

2-التناص مع الحديث النبوي الشريف:

لقد اقتصر الاستنصاص في هذا المدار على حديثين: أولهما قوله:"**وَمَن مَاتَ دُونَ عرضه فَهُوَ شَهِيدٌ**"(3). والثاني في قوله:"**مدد يا حسين..يا بنت النبي نظرة..وسيد الشهداء حمزة، و[رَجُلٌ أَتَى إلى إمَام ظَالم فَنَهَاهُ فَقَتَلَهُ]**"(4). والحديث ما توسّط المعكوفتين وقد امتزج بكلام العامة ليدل على بساطة التفكير وضعف العقيدة عند بعض أهل البلد الذين تركوا الأخذ بالأسباب، ومالوا إلى التضرع الخالي من الفعل الذي يحصل به المراد. وهو ما تؤكده الأدعية والابتهالات في قوله:"**حيّ..مدد يا رسول الله**"(5) . وكأنّ عقيدة التوحيد غائبة وليس لهم من معرفة سوى الابتهال كما يرونه تقربا إلى الله سذاجة منهم، وليبرر واحدا من الدوافع

---

(1)- سورة يس، الآية 78.
(2) -نجيب الكيلاني، الرواية، ص59.
(3)- المصدر السابق، ص65 . ينظر القرص المضغوط: صخر، موسوعة الحديث الشريف، الكتب التسعة ، الإصدار الثاني، والحديث رواه البخاري في الصحيح بلفظ "المال" وليس "العرض" ، في كتاب المظالم والغصب، باب من قاتل دون ماله، تحت رقم2300. وجاء في سنن الترمذي: المرجع السابق[صخر]، بلفظ:"من قتل دون ماله فهو شهيد، ومن قتل دون دينه فهو شهيد، ومن قتل دون دمه فهو شهيد، ومن قتل دون أهله فهو شهيد" في كتاب الديات عن رسول الله، باب ما جاء فيمن قتل دون ماله فهو شهيد، تحت رقم1341. ورواه النسائي في نفس المرجع تحت رقم 4019. ورواه أبو داود فيه أيضا تحت رقم 4142. وابن ماجه فيه تحت رقم 2070. وأحمد تحت رقم 556 في المرجع عينه. ولم أعثر عليه بلفظ"العرض"، فكأنه أجرى عليه تناص الامتصاص؛ فاستبدل ملفوظ الحديث ب"العرض"، بدليل أنه لم يشر إلى كونه حديثا نبويا في متن الرواية.
(4)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص274. والحديث في سنن أبي داود، في كتاب الملاحم، باب الأمر والنهي، تحت رقم3781، بلفظ"عدل" و"سلطان أو إمام جائر". وعند ابن ماجه في السنن، كتاب الفتن، باب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، تحت رقم4001، بنفس لفظ النَّسائي. وعند أحمد في المسند تحت رقم 21181. ورقم 18076. وبنفس اللفظ ماعدا "إمام" بدل "سلطان"، تحت رقم18074.
(5)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص274.

الحقيقية للحملة الفرنسية على مصر، فكان الباعث احتلالا يأخذ صورة نشر العلم والتعريف بالنهضة الأوروبية.

وأدرج الراوي بعضا من المعتقدات الدخيلة التي تطفّلت على الدين الإسلامي، واكتسبت الصبغة العرفية، وجعلت من نفسها طقوسا قابلة للممارسة الدينية كمثل أفعال الطرق الصوفية والدراويش وزيارة قبور الأولياء و التبرك على أطلالهم، وكأنَّ بالراوي يستغرب أفعالهم ويشمئز منها، ويعيّن مسبقا للقارئ سبب العثرة والوقوع تحت سيطرة الاستعمار، فيقول:"**وفي ساحة واسعة رأى الحاج'مصطفى البشتيلي' حشدا ضخما من رجال الطرق الصوفية والدراويش والعامة، وقد نصبوا محضر ذكر كبير، وأخذوا يجأرون إلى الله:'يا لطيف الطف بنا..نحن عبيدك كلنا**"[1] .

وقد كانت "زينب"تمارس فعلا قوليا ثابتا حيث :"**تقرأ'الفاتحة' كل مساء لسيدنا الحسين وللسيدة زينب، آملة أن يساعدها أولياء الله الصالحين في الإسراع بموعد الزواج**"[2]. وكان الكل يفعل ذلك كمظهر من مظاهر الصلاح والورع والتمسك بالدين، وهو فعل لا يذهب روح الجهل في المجتمع المصري آنذاك؛ فقد شبَّ أفراد المجتمع المصري على اجتراره، وإن كان البعض يفعل ذلك إحسانا منه للصالحين وهو حال "البشتيلي" حين يقول:" **واقرأ لنا الفواتح عند أهل البيت**"[3] . ويظهر من خلال هذه الأفعال العقائدية الفرق بين بطل الرواية وكثير من أهل بلده بل وحتى من أهل بيته. ويلحُّ الراوي على إيصال هذه الصورة بشتى وسائل النقل والوصف، ليتأكد القارئ من شخصية "البشتيلي" وكأنها ليست من شخصيات ذلك العصر، الذي لا يجري عليها نواميسه.

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص24.
(2)- المصدر السابق، ص56.
(3)- المصدر السابق، ص203.

لم يكتف الراوي في ذَلك عجينته الروائية بالمواد القرآنية والحديثية فحسب، بل سقاها بعيون الآثار؛ فأخذ من الإمام علي(رضي الله عنه) قوله:"**رحلة العمر– مهما طالت– قصيرة..آه من قلة الزاد، وبعد السفر، ووحشة الطريق..كما يقول الإمام علي–كرم الله وجهه–**"[1].

وقد شفَّع ذلك بالتناص مع الأدب العربي شعرا ونثرا، وأخذ من منابعه ما يزود به العزائم ويرفع به الهمم.

3–التناص مع الأدب العربي.

لقد نال من الشعر يقينَ "جهينة"كما نال يقينَه بانتصار الشعب المصري وبلّغه للقارئ في قول الشاعر:

"**وَتَقدرُونَ فَتَضحَكَ الأَقدَارُ وَعندَ جُهَينَةَ الخَبَرُ اليَقينُ**"[2].

وينـزل على المتنبي لترتسم في ذهن القارئ صورة البطولة النادرة والحكمة البليغة، ويدفعه لقبول الطرح الجديد، هي المعركة التي لا تبغي جبنا ولا عجزا، فيقول:

"**وَإذَا لَم يَكُن منَ المَوت بُدٌّ فَمنَ العَجز أَن تَمُوتَ جَبَانًا**"[3].

ونال القارئ من الحكمة والمثل بطريقة الامتصاص ما استحضر به بعض مخزونه في فضاء هذه الرواية؛ ففي قوله:

"**وربَّ ضارة نافعة**"[4]. كيف لا وهي صفعة الاستعمار التي توقظ النائمين.

---

(1)/ (2)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص109 و ص235 على التوالي . والبيت في "مجمع الأمثال" للميداني مكتبة الأدب العربي، ج2، ص5، بلفظ: 'تسائل عن حصين كل ركب وعند جهينة الخبر اليقين'.
وفي"المستقصى في أمثال العرب" ، مكتبة الأدب العربي، ج2، ص170، نفس البيت لكن مع إبدال حصين بـ"حضين". والشطر الأول لم أجد له أصلا في الشعر العربي فيما توفر لدي من مراجع، وقد يكون من إنشاء الكاتب نفسه.

(3)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص109. والبيت في العرق الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ،ج 2 ،دار الجيل ،بيروت ، لبنان. للشيخ ناصيف اليازجي ،ورجعه : د/يوسف فرج عاد، دار نظير عبود ، ط4 ، 1999، ص 901، البيت 4.

(4)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص243.

"**لعله يضرب عصفورين بحجر واحد**"[1]. وهو مثل يجري على أكثر من سبيل وبخاصة سبيل"برتلمي" الذي يسعى للانتقام بشتى الوسائل والطرق.

"**المعدن الأصيل لا يأكله الصدأ، أو يفنيه التراب**"[2]. والحديث مرفوع إلى أمثال "البشتيلي" الذين صحَّت ضمائرهم ، وصَفَت سرائرهم ، فحاسبوا أنفسهم قبل أن يحاسبهم الناس.وبدا لي أن الثالث من التناصات له أصل في الأمثال وأظنه "**هو السمن لا يخم**"[3]. والثاني له بعد شعبي، والأول له أصل في الحكم العربية مفادها الاتعاظ من الضرر. ومثلها ما وقع مع الكلام الدارج والعامي.

4-التناصات العامة والعبارات العامية:

يؤكد الراوي على لسان "البشتيلي" التناص العام في قوله: "**حي على الكفاح..حي على الفلاح**"[4]. وقد تكرر هذا الملفوظ مرتين، وهو مستنص من آذان الصلاة:" **حي على الصلاة، حي على الفلاح**"، فاستبدل الصلاة بالكفاح؛ لأنَّ الكفاح عبادة لله أيضا وفرض لا بدَّ من القيام به، والجهاد كالصلاة يستوجب الوضوء من كل تباعيات الحياة والاستعداد لآذان الجهاد والشهادة، بل الجهاد في هذا المقام مقدم على الصلاة. وتلوح داخل حلبة الاستعراض اللغوي بعض الهياكل اللغوية العامية التي تعكس اللهجة المصرية بكل فضاءاتها التعبيرية. ولعل هذا مشفوع بنزول الراوي المفاجئ من قواميس ومعاجم اللغة وسقوطه على مدارج أحد الأحياء الشعبية، حيث استقطبته طنطناتها الخامة، التي توحي بواقعية هذه القصة[5] وانفعالات شخصياتها الطازجة. أستقبلها ساخنة كما خرجت من فرن الواقع الشعبي

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص206.
(2)- المصدر السابق، ص108.
(3)- أبو عبد الله البكري: فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، حققه وقدم له: إحسان عباس و عبد المجيد عابدين، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، ص 192.
(4) –نجيب الكيلاني، الرواية، ص24. ويكررها في الصفحة 25.
(5)- بوريس أوزبنسكي وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص79.[مبحث شعرية التأليف] ومنه التحفيز الواقعي والجمالي.

-"**يـا خبـر اسـود..لؤم خواجـات صـحيح..الحكاية كبيـرة جـدا..رحمتك يـا رب..إن مصيبتنا ثقيلة**"[1] . ويخرج بها إلى الاستنكار.

-"**في ستين داهية**"[2]. قاصدا الدعاء بالضياع وعدم الاكتراث بالمصير على من يخاطبه.

-"**تركوا أهل البلد في حيص بيص..**"[3] ليوضح حالة الفوضى وسوء المنقلب.

-"**فبلغ السلام للعيال..**"[4] وفي ما يؤدي منى الرحمة والود والتذكر، جمع فيه ألم الفراق وشوق للقاء.

-"**وزفر الحاج في ألم، ثم تمتم:'هيه..دنيا'**" [5] يؤكد تناقضاتها وما تحمله من مفاجآت.

ومن الشعر الغنائي الذي جادت به قريحة أحد المساجين بصوت شجي ينم عن حزن دفين و بكائية عارمة فضحها الملفوظ:

"**لو كان بكاي على المحبوب يجيبهولي**

لكنت أبكي وأجيب الناس يبكولي

يا ليلي..يا عيني.."[6].

وقبل أن أنفض يدي وأطوي ورقتي عن استقبال هذه الملفوظات الساذجة يجدر بي أن لا أترك هذا السجين في حلمه يسجل اعترافه دون أن أساعده في تسجيل هذه السقطات اللاشعورية، التي تكاد تكون المتنفس الوحيد في زنزانته الموصدة المنافذ.

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص46.
(2)- المصدر السابق، ص59.
(3)- المصدر السابق، ص73.
(4)- المصدر السابق، ص202.
(5)- المصدر السابق، ص170.
(6)- المصدر السابق، ص189.

"**أنا مظلوم..لم أفعل شيئا..عيب يا سعاد..اسمعي كلام أمك..أعطني قلة الماء البارد، إن زوري يكاد يحترق**"[1]. ويكفي دليلا على الصورة التي يريد إيصالها..لقد فقد عقله وصار ما يفعله غير ذي بال، لكنه لا ينسى -رغم جنونه- أنه مظلوم.

ويذهب الراوي بعيدا في تاريخ الأمة ليصل إلى أبواب العزة والأنفة.

5-التناص مع التاريخ الإسلامي:

يستحضر القارئ في هذا المقام ثلة من الشخصيات الدينية والتاريخية؛ فقد جعل الناص من فضاء نصه حجرة لاستقبال مختلف الوافدين إليه، وأكد حضورهم بما يخدم تجربته الروائية، ويضفي عليها مصداقية تاريخية ودينية. وأول الزائرين "عثمان بن عفان" ثالث الخلفاء الراشدين (23هـ/35هـ)، ويحيل عليه قول الراوي:" **لقد استطاع عثمان بن عفان خليفة رسول الله(ص) أن يجهز جيشا كاملا من ماله في صدر الإسلام**"[2] . فَلِمَ لا يفعل "البشتيلي" مثل هذا الصنيع؟ ويجر هذا الحديث إلى ذكر الصحابة وما قاسوه أيام المحن.."**أنسيت؟؟ تذكر ما قاساه صحابة الرسول(ص) من بطش وتعذيب**"[3]. وأين ما قاساه أولئك مما يقاسيه هؤلاء اليوم؟ فكما صبر الأولون وكافحوا وجب على المصريين التأسي والاقتداء..فما معنى أن يكونوا مسلمين بغير أخلاق المسلمين؟

ويأخذ "البشتيلي" على عاتقه بث الروح في الجند، فيختار من مواقف خالد بن الوليد موقفا خطابيا مملوء بالشجاعة والجرأة، فيقول:"**أيها الناس تذكروا ما قاله خالد بن الوليد وهو على فراش الموت:(لقد شهدت مائة زحف أو زهاءها، وما في بدني شبر إلا وفيه طعنة سيف أو رمح، فلا نامت أعين الجبناء**"[4].

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص156.

(2)- المصدر السابق، ص52.

(3)- المصدر السابق، ص152.

(4)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص25.

ويأتي مجلس الشخصيات التي حملت وتيرة الزمن أحداثا ووقائع حفرت على وجه التاريخ السرمدي، فكانت القاهرة مكة التاريخ الروائي بالنسبة للراوي حين يقول:"**يا قاهرة المعز**"(1). تجر هذه الشخصية معها تاريخ مصر؛ فقد فتحها "جوهر الصقلي" سنة (358هـ)، وبنى جامع الأزهر، وأسس دعائم القاهرة، فجاء "المعز لدين الله الفاطمي" وجعل منها عاصمة له، ونسبها الراوي إليه فسماها:"قاهرة المعز".

ونبقى مع التاريخ وملاحمه الغراء حيث خلق التناص جوا تناصيا مفارقا مع زمن الرواية؛ فقد استذكر الشيخ" إبراهيم سلامة" وقائع الصليبيين في مصر وبلاد الشام "**واحتلال بيت المقدس، والحروب العنيفة التي استمرت سنين طويلة. ثم يعود ليتحدث عن المغول والتتار، وقد هدموا بغداد، وخربوا المدن وحرقوها**"(2) ويواصل قائلا:"**إلا أن الصليبيين اندحروا مهزومين أمام صلابة صلاح الدين وشعب مصر العظيم**"(3). ما أشبه البارحة باليوم..وما أيسر أن يعيد التاريخ نفسه..

وتقتحم الحروب الصليبية جسد الرواية تاريخيا كما حاول الأربيون سابقا أن يدحروا الإسلام باسم شارة الصليب التي وُسمت بها صدورهم وأوهموا الناس بأنه انتصار(الصليب) المضطهد عند المسلمين. لقد دامت أمدا طويلا شارف القرنين (1096م-1291م) اقترنت فيها بسيف البطل"صلاح الدين الأيوبي" الذي جسد ردّ الفعل الإسلامي على هذا العدوان الصليبي، المنتهي بمعركة "حطين" الخالدة سنة1187م. فوضع من بعدها نهاية للصليبية وتوجت بصلح "الرملة" بينه وبين "ريتشارد قلب الأسد".

---

(1)- المصدر السابق، ص204.
(2)- المصدر السابق، ص106.
(3)- المصدر السابق، ص106.

يعكس هذا الوضع الروائي الامتداد والتحرش الإسرائيلي والأمريكي على الوطن العربي، فالتناص قراءة للنصوص الغائبة عبر النص الحاضر برحلة إلى الوراء تاريخيا، وأخرى إلى الأمام استشرافا وتنبؤا...هي رحلة الحقد الدفين يجتر صراعا متجذرا بين العرب وغيرهم ممن نصب لهم العداء.

ويبدي الربط بين محمول الرواية وبين ما هو كائن وموجود رسالة جلية:

[مهما طال الأمد ومهما كان ثمن الدفاع عن الأرض والعرض، سيأتي النصر وترفع راية الحق، ويستعيد العرب كل شبر من أرضهم، وتضمحل قوى الشر، ليسود الخير والأمن والاستقرار النفسي والاجتماعي، وتتحقق الرغبات في ظل الحرية المنشودة].

خلاصة الفصل:

بعد هذه الرحلة لمختلف المداخلات التناصية التي على كثرتها جعلت النص جسرا للتواصل والشحن من مناهل مختلفة تاريخية ودينية وأدبية وحتى عامية، مما يصنع فضاءً مهندسا من قبل القارئ يسقط على معالمه كل قراءاته السابقة، فتتحقق لديه علاقة التصالح والتعارف بين نصوصه القديمة والجديدة المعطاة في شكل لساني منظور أو مطمور في غياهب توقعاته الأفقية. وبالتالي فالتناص له حضور سيميائي قوي في النص الروائي لا يدلل على وجوده؛ فهو كالأوكسجين الذي نتنفسه لكننا لا نستطيع أن نمسكه و نعترف باستحالة العيش من دونه، لأن "**انعدامه يعني الاختناق المحتوم**"[1]. بل ويؤدي دورا مهما في تحريك أقطاب الصراع؛ فهو باعث الطاقة الداخلية للفعل الروائي، والمحرض على تطور الحكي في ظل الظرف الاجتماعي والسياسي القائم بالقوة.

---

(1)- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص278.

والنص الحاضر رواية تنتهي بهزيمة أهل البلد في رحلة البحث عن الحرية المفقودة، والنص الغائب رواية تبدأ بنهاية الأول، ويُتَوَقع لها التحقق في الاستقبال، وقد جعل لها الراوي حلقة وصل هي النهاية المفجعة تصويرا، والمقبولة عرفا كونها الشهادة التي تقوم مقام النصر...فالغاية في حال "البشتيلي" إحدى الحسنيين.

الفصل الثالث:

الظرف: الفضاء المكاني والزماني

مقدمة:

يبدي الظرف(Circonstance) بعدين: مكاني وزماني(Lieu/Temps)، لا يخلو منهما فعل سردي، وكلاهما بنية:

-بنية المكان(Structure du Lieu):

في "مصر".. بعد الحملة الفرنسية تبدأ فصول الرواية...

"**القاهرة**".. مهد الفعل التحرري...

"**بولاق**": **<u>الميناء</u>**	**<u>قصور الكبار</u>**	**<u>بيوت الصغار</u>**
تجارة	مماليك وأتراك	عموم الناس ......**صورة كلية**

دار "البشتيلي": دون القصور وفوق البيوت، ثبات اجتماعي وخلقي قبل الغزو وبعده.

دار "برتلمي":قبل الغزو وبعده، تحول اجتماعي وثبات خلقي وسلوكي..

ويدور الصراع بين الأمتين والنموذجين وكأن الصراع محلي، وما الفرنسيون سوى علّة للاحتدام، يغادرون المكان كما جاءوه ويبقى البلد [المكان] لأهله، ولا يندم إلا الخائنون...

فهل يتوقف الفضاء المكاني على المذكور أعلاه؟ وما علاقته بالزمان؟

-بنية الزمان: (Structure du Temps):

زمن الرواية(Temps du Roman):

إن الزمن التاريخي المحدد بأواخر القرن الثامن عشر الميلادي يضع الرواية في رواق أزمنة الاستعمار يوم كان مباحا، تتطلبه المصالح العليا للبلدان القوية التي ترث الشعوب وهي ما تزال قادرة على قيادة نفسها بنفسها، بل تستغل الضعف المادي والعسكري لتستقر في بلدانها، تستحلُّ أرضها وسماءها، وتنال من كرامتها وتخدش كبرياءها. ولذلك يتولد فيها -الشعوب- شعور بالمد الوطني لا يرجون من ورائه إلا

ملء خزانات الوجدان المتفجرة من حبهم لأوطانهم، وغيرتهم عليها. فهل تصميم الرواية–المبنى الحكائي(Sujet) – في شموليته يحترم المتن الحكائي(Fable)؟ أم يرى الكاتب فيه رأيا يتبع فيه بناءً جديدا يرصد به من الظواهر أظهرها وأعلاها؟ وما علاقته بالأزمنة النفسية(Temps Spirituels / Psychiques)؟

تحدد الأزمنة النفسية الانحسارات والاتساعات النفسية وما يصاحبهما من أحاسيس سحرية(Emotions Magiques)ومأساوية(Emotions Tragiques)متابعة للقلق(Angoisse) والغبطة(joie) على تناقضهما؛ في حركة دائبة بين الوحدة والصحبة.

هكذا أتوقع أن يكون الفضاء(Espace) المكاني والزمني، كما أتوقع أن يفاجئني بما لم أرقب له وجودا..

1-المكان(lieu) :

ينبـني وجـود الإنسـان و تتجسـد كينونتـه علـى خارطـة (الزمـان الإنسـاني، المكان)، إذ تتضافر كل هذه العناصر مجتمعة لتخلق ردهة فضائية تستوعب حرية هذا الإنسان. ولما كانت الرواية وجها فنيا ووعاءً يحوي كل هذه العناصر السابقة والمتفاعلة على مصفاة الواقع، والمنقوشة على أرضية الفضاء المتخيل بكل شخصياتها وأحداثها وأزمنتها المتباينة؛ حيث" **إن كل قصة تفرض نقطة انطلاق زمنية ونقطة**

اندماج في الفضاء ، أو يلزم كل قصة على الأقل أن تحدد منذ البداية زمنها ومكانها معا "[1].

وتنبزغ مع التطارح المتتالي لهذه المصطلحات من أكوامها الدلالية التساؤلات التالية: ما هو الفضاء ؟ وما وجه علاقته بالمكان؟ وما سرّ هذا الارتباط الأزلي بين الزمان والمكان؟ وهل استطاعت الرواية أن تجسد علاقة الفضاء بغيره من عناصرها: الشخصيات والأحداث والزمان والمكان؟ إنه منبت الصراع الأبدي بين الإنسان المكان والزمان ؛ حيث وقف الإنسان الجاهلي وقفة استسلام وبكاء، وتباكى على هذه المعا لم الثلاثة التي عصفت بحياته ، وكتبت عليه التقلب والترحال على وجه الأرض، فوقف قائلا:

"قفَا نَبك من ذكرَى حَبيب وَمَنزل بسقط اللِّوَى بَينَ الدَّخُول فَحَومَل"[2]

تسربت تقنيات هذا الصراع-الممتد من وجود الإنسان إلى غاية عصرنا الحالي-وتصاعدت أشكاله، لتزحف على جسد النص الروائي، وتبث فيه حيرة الإنسان في كيفية تعامله مع هذه المصطلحات المتقاربة التي تعكس كل مغامراته الميتافيزيقية في ظل صراعه مع الزمان والمكان .

وما يفرض نفسه في البداية هو استحالة الفضل بين الزمان والمكان ذلك أن "**علاقات الزمان تنكشف في المكان ، والمكان يدرك ويقاس بالزمان ، هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمان الفني** " [3]. وبمقابل هذا اضطررت للفصل بين هذين المتلازمين للضرورة المنهجية التي يتطلبها البحث؛ فالمكان " **أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا إجماليا من أبعاد النص الأدبي** "[4] . وهذا إقرار بعدم استقامة العمل الروائي

---

(1) – جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر:عبد الرحيم حزل،إفريقيا الشرق، المغرب،2002، ص5 .
(2) – امرؤ القيس: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت، ص31 .
(3)- ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1990، ص 06 .
(4)- حسن نجمي : شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية ،المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص54 .

إلا في ظل هندسة المكان وتشاكلاته المتباينة مما يولد البعد الجمالي الذي تكتحل به الرواية .

وهذا الجمال الفني هو وليد الخيال لأن " **مكان الرواية ليس المكان الطبيعي** "[1]؛" **ذلك أن وقوع حدث من الأحداث يفرض تعيين موضع له** "[2]. وهذا الافتراض الموضعي يؤدي دور الإيهام بمصداقية القصة وواقعيتها حيث "**إن الأمكنة تلعب في خيال الناس دورا لا يختلف عن ذلك الذي يلعبه الأشخاص. إن فتنتها وسحرها يصبحان فتنة وسحرا إنسانيين . إنها تحمل اسما يؤنسنها ويفرّدها، تعرض نفسها وتتوارى، تخفي أسرارها ، تحث على الرغبات، ترفع حجب الجمال** "[3].

وفي هذا الاعتقاد مصادقة تجمع بين الكائن الحي والفضاء حيث إنَّ "**المكان يرتقي بالكائن فيه إلى المستوى الذي يجعله يندمج فيه** "[4]. في كتاب "la poétique de l'espace " لصاحبه غاستون باشلار " والذي قام بترجمته إلى جماليات المكان " " غالب هلسا " يعين غاستون باشلار (G.Bachlard) أربعة أنواع من الأمكنة يؤكد غالب هلسا على توظيف الرواية العربية لها هي: "**المكان المجازي، المكان الهندسي ، المكان كتجربة معاشة والمكان المعادي** "[5].

ويركز "باشلار" في هذا التقسيم على المكان الأليف الذي يحوي كينونة الإنسان ويغمره بفيض من الأمان والشعور بالراحة النفسية عكس المكان المعادي الذي يقزّم طموح الإنسان، ويحدّ من كل حريته، ويطبع نفسيته بمشاعر النفور المفرغة من كل الجوانب الإنسانية الدافئة " **فموقف 'باشلار' من المكان يحمل**

---

(1)- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، دار التنوير ، بيروت، ط1 ،1985، ص 74 .
(2)- جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، المرجع السابق، ص 74 .
(3)- حسن نجمي : شعرية الفضاء، ص 140 .
(4)- المرجع السابق، ص 140.
(5)- ينظر: غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981، ص 218-226 .

موقفا إيجابيا ، نفسيا، ويستثني بذلك الأماكن التي ينفر منها الإنسان والتي هي بمثابة أفضية ، لا يرغب فيها لكونها تحدّ من طموحاته وإنسانيته "[1].
وعلى نحو جدلي يتبنى " حسن نجمي " مداخلة " محمد برادة " معلقا على هذا التقسيم الباشلاري للمكان حيث يقول:"**لا يمكن تقسيم الأمكنة** – يقول برادة – **أو الفضاءات في هذه الحال إلى مجازية ،لأنها كلها مجازية ،أي لا تساوي الواقع والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعا من السعة في المجازية** "[2].

ويعدّل من حدّة هذا التصور "إبراهيم صحراوي" بقوله: "**نقصد بنقل الأمكنة ، إعادة تشكيلها حسب صورتها المفترضة في الواقع، أي نقل أجزائها ودقائقها إلى الرواية ، إلى العالم المتخيل، فيتسنى بذلك للراوي إحداث ' أثر الحقيقة ' بتعبير 'رولان بارت'** "[3]. ومن هنا كان لا بد من المصالحة بين القارئ وهذه الأمكنة ، التي تحاول بكل أجزائها وذكر دقائقها إضفاء الواقعية عليها .لكنها برغم ذلك تبقى في مصاف العالم المتخيّل، حيث يمكن أن تحدث المآلفة والمعايشة المتفاعلة مع هذه الأمكنة الروائية ،والتي تتفاوت سعة مجازيتها بحسب مخزون القارئ من مادة الخيال وأبعاد نظرته الثقافية و الإيديولوجية في عملية مكاشفة للنص الروائي مكانيا.

ومن نفس جنس الفعل تقوم الشخصيات – بدورها – داخل المبنى الحكائي بإسقاط نفسياتها وتموجاتها الفكرية على هذه الأمكنة التي تؤثر فيها وتتأثر بها لدرجة أنسنتها وجعلها تتنفس وتحس وتسمع وترى " **فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه . يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة**

---

(1)- غاستون باشلار: جماليات المكان ، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت،ط2، ص 31.
(2)- حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 52 .
(3)- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي ، ص 202 .

إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد، محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف "[1]. وعلى تخوم مصطلح" المكان" ورواجه نقديا ظهر مصطلح آخر حاول تضييق وتقليص دلالة المكان. وتأتي "سيزا قاسم" في قولها إن " **المكان ليس حقيقة مجردة ، وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز** "[2].

وعليه تظهر جزئية المكان أمام شمولية هذا الحيز وتظهر لي بالمقابل جزئية مصطلح الحيز من هذه الدراسة والتي تناولها "عبد الحميد بورايو " في كتابة " منطق السرد " الذي جمع فيه عضويا بين مصطلحين " الحيز" و"المكان" في منتوج دلالي جديد " الحيز المكاني" وهو " **الذي يشبه الأماكن سواء منها المتخيل، أو الفعلي الذي له مرجعية واقعية** "[3].

وبهذا تتجلى شمولية الحيز للأمكنة الواقعية والمتخيلة، في حين ذهب "عبد المالك مرتاض " عكس اتجاه " عبد الحميد بورايو " مؤكدا على جغرافية المكان مفرقّا في ذلك بين الحيز والمكان" **ذلك بأن المكان، لدينا، هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا ، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته ، على كل فضاء خرافي ، أو أسطوري ، أو كل ما يندّ عن المكان المحسوس، كالخطوط والأبعاد ، والأحجام ، والأثقال ، والأشياء المجسّمة مثل الأشجار ، والأنهار وما يعتور هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغيّر**"[4].

وعليه ف "مرتاض" يميل في دراساته إلى مصطلح "الحيز" منطلقا في ذلك من

:

1.1-حيز النص المدروس :

---

(1)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 71 .
(2)- سيزا قاسم: بناء الرواية ، ص76.
(3)- عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة) ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص 116 .
(4)- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 245 .

من المباحث التي أفرزتها الدراسات الحداثية في حقل السيمائيات الاهتمام بالنص المدروس (من حيث المظهر) مظهريا من حيث الحجم و الإخراج والتقديم والخط والبيانات المتعلقة بعتبة النص من عنوان وطريقة كتابته إلى اسم المؤلف ودار النشر وتوصيف للصفحات وتوزيع السواد الكتابي على بياض جسدها ، ليخرج هذا العمل الأدبي "مواكب الأحرار" في طبعته الأولى والتي تكفلت مؤسسة الرسالة بتصميمه وهيكلته اللغوية ، حيث بلغ عدد صفحاتها : ستا وسبعين ومائتين .وكما جرت تقاليد الطبع التي تبدأ من الصفحة الخامسة ، نهاية بنصف الصفحة الأخيرة، وعليه يكون المجموع النهائي والحقيقي لعدد صفحات"مواكب الأحرار "كما يلي : 276-4-2/1=271.5 صفحة. ويعكس هذا الحيز النصي بكل توابعه ومقبلاته التصميمية إيحاءات دلالية لمضمون هذا النص وأبعاده الجمالية والفنية فضلا عن أفق التوقعات التي تتولد في أذهان القراء. وتتولد لدى "حميد لحميداني" رغبة في تقصي هذا الحيز الشكلي الذي وسمه بالفضاء النصي (l espace textuel) ، "**ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفا طباعية – على مساحة الورق . ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين،وغيرها** "[(1)].

فكل هذه المفاتيح الإجرائية ضرورية لإطلاق سراح النص السردي كل عناصره المسجونة بين دفتي الغلاف بكل توابعه وتقتضي الضرورة المنهجية لتحديد هذه المصطلحات المتقاربة استحضار " الفضاء" باعتبار أن حضوره "**كوعي عميق بالكتابة جماليا وتكوينيا، الفضاء كشكل ومعنى، الفضاء كذاكرة وهوية ووجود، الفضاء كسؤال إشكالي ملتصق بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي وبنسيجنا السيكولوجي والمعرفي والإيديولوجي** "[(2)].

---

(1)- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 55 .
(2)- حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 12 .

ومن هنا فقد يخصّب هذا المصطلح على أيدي الكثير من الباحثين الغربيين والعرب وبانت ملامحه مع : تودوروف و جيرارجنيت، وجوليا كريستيفا، ومحمد بنيس وحسن بحراوي،وحميد لحميداني". والحال أن الفضاء الروائي عند "حسن بحراوي " **مثل المكونات الأخرى للسرد ولا يوجد إلا من خلال اللغة ، فهو فضاء لفظي " 'Espace verbal' بامتياز...، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمّله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه** "[1]. وعليه فالفضاء عنده يتولد من أرحام الكلمات المطبوعة وهي مجتمعة ترسم متنا حكائيا فكريا تسبح في مجاله كل عناصر السرد بما فيها الأحداث والشخصيات محاكية لمبدأ المكان الواقعي الذي يتفاعل معها ويحوي كل تلك المكونات . ومنها الشخصية التي تتجاوز كونها كائنا ورقيا إلى ذات فاعلة لها آفاقها وأحلامها فهي " **لا تقتصر على الانخراط الجسدي في واقع فضاء روائي تحيا داخله باعتبارها كائنا ورقيا، بل أنها تحلم ، كذلك بآفاق أخرى. وحينئذ ينبثق فضاء مروي** "[2].

وبناءً عليه فالشخصية تخلق فضاءً خاصا بها داخل النص السردي " **تبعا لطرائق الوصف التي يختارها الروائي، فقد يكون بانوراميا، أو أفقيا أو عموديا بحسب ثبات نظرة الشخصية أو حركيتها، مستكشفة ما يحيط بها** "[3]. ومن التصورات التقسيمية التي طالت مصطلح الفضاء نجد:

-**الفضاء الدلالي**: (l' espace sémantique): **حيث "تنتقل من الحيز المكاني المحدود بحدود جغرافية معينة إلى حيز أكثر اتساعا هو الحيز**

(1)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 27 .
(2)- جيرارجنيت وآخرون: الفضاء الروائي ، ص 24.
(3)- جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي ، ص 32 .

المجازي والدلالي والرمزي والإيحائي الذي تصوره الأمكنة المختلفة في الرواية "[1].

ومنه فالمكان الجغرافي قد يقحم نفسه في فضاءات رمزية ودلالية وإيحائية ومجازية في امتداد علاقاته مع الأمكنة المختلفة في الرواية .

-**الفضاء الجغرافي**: (l espace géographique): " **وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكى ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه "**[2].

-**الفضاء كمنظور** : (l'espace Focalisé)"**ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة الخشبة في المسرح "**[3]؛ ذلك أن "**الرواية الجيدة لا تستحضر أو تبتكر فضاء معينا إلا إذا أوجدت له منظورا ووزعت ظلاله وأضواءه بما يخدم استراتيجية الكتابة والقراءة معا "**[4]. وتأتي "جوليا كريستيفا" لتعمق هذه النظرة المضفاة على الأمكنة الطبيعية بكل دلالاتها الحضارية والثقافية، ويتبنى "حميد لحميداني" رؤياها فالمكان "**إذ يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، وهو ما تسمّيه 'ايديولوجيم' العصر (Idiologème) والإديولوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناصيته، أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة**"[5]. فإذا كان الفضاء عند "كريستيفا" يتجاوز حدوده الجغرافية ليستنص

---

(1)- مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي "تضاريس الفضاء الروائي نموذجا"،دار الوفاء،الإسكندرية ، ط1، 2002ص167 .
(2)- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 62 .
(3)- المرجع السابق، ص 62 .
(4)- حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 48 .
(5)- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 54 .

من ثقافة ومدلولات عصره، أي أن الفضاء يقرأ انطلاقا من المرجعية الثقافية والإيديولوجية لعصره . ويتوجه "حسن بحراوي " وجهة "يوري لوتمان" في تعريفه للفضاء على أنه " **مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات ، والوظائف ، والصور، والدلالات المتغيرة...الخ، التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية (كالامتداد والمسافة)**" [1].

ومن المفاهيم التي أناطها هذا الباحث الروسي بمفهوم الفضاء ونشأته مفهوم " التقاطب المكاني "الذي يقوم على أساس الثنائيات الضدية (الداخل-الخارج-أمام -خلف...) هذا التناقض المكاني الذي سيساهم في تشكيل الفضاء الروائي، والذي بدوره سيرفع المادة المكانية إلى مستوى التحليل والقراءة[2]. وعليه فلغة التقاطب المكاني قد امتدت إلى "جورج ماتووي" والذي حاول بدوره من خلال دراسته عن (الفضاء الإنساني) "**أن يطبق منهجا دياليكتيكيا في تصنيفه للألفاظ الدالة على المكان فوضع لائحة بالأزواج الديالكيتكية على الشكل التالي (بعيد،قريب/أعلى /أسفل ،صغير /كبير،منته/لا منته،دائرة /مستقيم ، راحة/حركة ، عمودي/أفقي، منفتح/منغلق، متصل /منقطع... إلخ)**" [3].

ومن خلال هذه الثنائيات الضدية يتحقق التكامل التصوري للمكان الذي يشكل الفضاء الروائي ذلك "**إن كتاب الرواية ونقّادها لا يكفون عن الجهر بأن تشكيل الفضاء الروائي لا يخضع لقانون ثابت أو يتبع خطة معلومة ومفكر فيها قبلا** "[4]. وبعد هذه النظرية التي تجذرت فيها هذه المصطلحات المتقاربة (الحيز- المكان- الفضاء). يأتي هذا التساؤل المشروع لتحديد وجه العلاقة بين المكان والفضاء ومدى شرعيتها في إذكاء المتخيل الروائي بالنسبة للقارئ والراوي على حد سواء . ومن ثمة جاء الطرح التالي:

(1)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 34 .
(2)- ينظر: جيرار جنيت وآخرون:الفضاء الروائي، ص 07 .
(3)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 35 .
(4)-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 36 .

الفضاء الروائي لا وجود له في أي ركن مكاني ولا هو أحادي الوجود في الرواية، بل وجوده كلي ورمزي في الآن معا كما يؤكد" حسن نجمي" بأنه "**لا يوجد في أي مكان .لا مكان له، ذلك لأنه يجمع كل الأمكنة ولا يملك إلا وجودا رمزيا** "[1]. وعليه فالأمكنة على تنوعها وعضويتها فيما بينها هي المكونات الأساسية المولدّة لتيار الفضاء الروائي و ما يبعد التطابق بين هذين المصطلحين استحالة الموازنة بينهما؛ ذلك أن الفضاء أبعد بكثير عن دلالة المكان فهو "**أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية الممثلة في سيرورة الحكى، سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة ، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية** "[2].

وإلى جانب المكان هناك مكونات سردية أخرى تعمل إلى جانبه في عملية خلق الفضاء الروائي" **إن الفضاء في الرواية ليس، في العمق ، سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها** "[3]. ويأتي التطعيم الأخير لهذا الطرح بتغليب هرمونات الفضاء على المكان روائيا ذلك " **إن الفضاء في الرواية أوسع، و أشمل من المكان ، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية** "[4]. وبعلاقة متعدية يصبح المكان جزءً ضروريا في عملية توليد الفضاء الروائي .

وعلى أساس هذه الجزئية المكانية في رحابة الفضاء تنبني دراستي التي ستجعل من المكان وتنوعه على مساحة الرواية عناصر تجزيئية لتكوين عوالم الفضاء. إن المكان في الرواية وتشخيصه وتأطيره يوحي بتصميمه الواقعي ومصداقيته على مستوى الأحداث الروائية وهذا عن طريق التعليم للمكان الذي يتخذ صبغة وجوده

(1)- حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 51 .
(2)- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 64 .
(3)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 31 .
(4)- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 64 .

الواقعي من مرجعية جغرافية واقعية أو إيحائية، ويشترط "**لتحقيق ذلك** ...**أن يكون الوسم 'ن' في الرواية، مماثلا في شكله اللساني، للاسم المستعمل في الواقع** "[1]. "**ويشترط في الوسم 'ن'** ...**أن يكون ملائما للنعوت التي تحف به. فلا يمكن للصفات التي تجعل للوسم أن تناقض** ...**تحديده الجغرافي الواقعي ولا إيحاءاته المتوسطة. وتقوم هذه الصفات دعامة لهذا الاسم، فهي تؤكد حقيقة** "[2]. فهذه العلمية للمكان ووسمه تضفي عليه انطباعا بالواقعية وهذا ما يسمح برصد تواتر الأمكنة في الرواية وبالتالي التمكن من تحديد وظائفها الدلالية والجمالية. " **إن الأمكنة، وتواترها في الرواية يخلقان فضاء شبيها بالفضاء الواقعي** "[3].

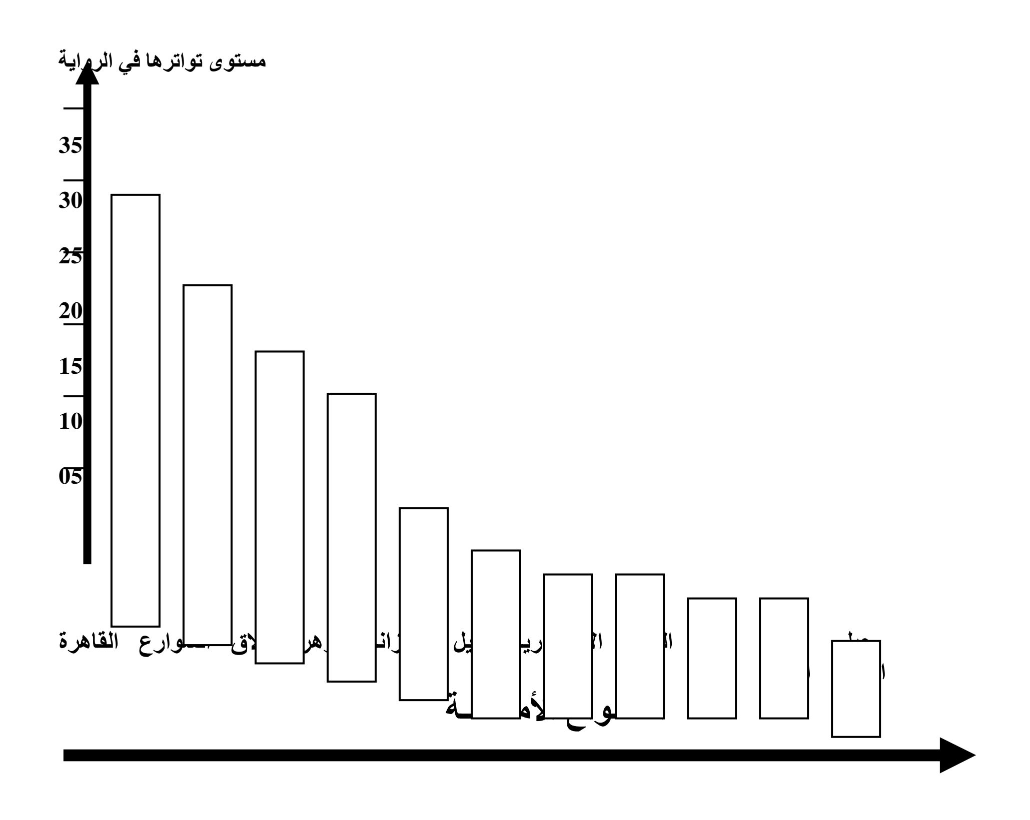
2.1- أنواع الأمكنة في الرواية ودرجة تواترها:

وردت أهم الأمكنة التي اضطلعت بدور وظيفي ودلالي في النص السردي كما يلي :

1- القاهرة : 67 مرة.
2- بولاق : 43 مرة .
3- الشوارع : 37 مرة .
4- الأزهر : 34 مرة .
5- الزنزانة : 15 مرة .
6- النيل : 11 مرة .
7- الإسكندرية : 10 مرات .
8- السجن : 10 مرات .
9- يافا : 5 مرات .
10- بركة الفيل : 05 مرات.
11- جبل المقطم : 04 مرات .

---

(1)،(3)- جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، ص 77 .
(4)- حميد لحمداني: بنية النص السردي ، ص65 .



وباعتماد هذا الرصد الإحصائي للمستوى الكمي للأمكنة وتواترها في النص السردي، الذي يطرح بالمقابل تنوع الأمكنة وما تجره من تغير إيديولوجي، حدثي ودلالي، "**تكشف داخل الفضاء الشامل، عن وجود أمكنة متنوعة، تجري فيما بينها علاقات تناظر أو تضاد، أو تجاذب ،أو توتر أو إقصاء** "[(1)]. وتخلق هذه العلاقات المتباينة والمتشابكة بين هذه الأمكنة المتنوعة بدورها تباينا هندسيا يوحي باتساعات الفضاء وانغلاقاته أو ضيقه وانفتاحه حيث إنها " **تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، ...حتى أن هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق**

---

(1)- جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، ص 89 .

التباعد بينهم "[1]. وانطلاقا من الهوية الطبيعية والغريزة التي تحكم العلاقة العضوية بين الإنسان والأرض وتدرك حدسيا"**لأن الأرض هي الوجود ذاته، هي البساط الذي يتحقق فيه الوعي والذات والتاريخ** "[2]. فهذه الأرض هي التي تشكل العمق الطبيعي بما ترسمه وتضمه من عناصر الكون (السماء، القمر، الشمس، الجبال، النيل، البحر المتوسط ، الصعيد، الوديان،) ومختلف الحيوانات (الفار، القط، الذئب، الثعلب). وهذا التوظيف الرمزي للحيوانات في الرواية يعكس ثقافة العربي المستقاة من بيئته الصحراوية .

ومن اللفحات الطبيعية الرومانسية التي خففت من شطط الواقع الجغرافي ومحدوديته " **خلف تلك القصور الشامخة وحدائقها الشائقة** "[3]."**وعلى مقربة من الباب الضخم تسمق النخيل ذات العقود الحمراء**"[4]. "**كان 'إبراهيم' يدلف إلى الممشى الأنيق وسط حديقة صغيرة عبقة الرائحة تكتنفها الأزهار من كل جانب، وخاصة الأزهار الحمراء** "[5]."**والحال أن المساحة الخضراء وحضورها كخلفية للبيت لا يجعلها تنهض بوظيفة تزيينية أو تلبي تصورا فنيا فحسب، وإنما ستأتي متضمنة للكثير من الدلالات الذهنية والإيديولوجية التي ستخبرنا عن الوشائج القائمة بين محيط الإنسان ووعيه بالمظاهر الطبيعية وما تولده لديه من مشاعر البهجة والألفة** "[6]، وما تولده هذه المساحة الخضراء من فضاءات للأمل والحياة والاخضرار؛ فحياة الإنسان دائما فيها حياة وتجدد كما تعكس في الآن ذاته الفضاء المعماري الذي تشبع به البيت الإنساني من ثقافة الإنسان فجعل أول عتبة للولوج إلى بيته خضراء باسقة تفصل بين عالمين خارجي وداخلي. وباستقراء النطاقات المكانية التي تواترت على خارطة الرواية، تقرّ في

---

(1)- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 72 .
(2)- حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 159 .
(3)- نجيب الكيلاني: الرواية، ص 5 .
(4)- المصدر السابق، ص 6.
(5)-المصدر السابق ، ص 177 .
(6)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 52 .

معظمها بانفتاح فضائها واتساع صداها ورحابة حدودها الجغرافية حيث"**يوظف كثير من الروائيين في رواياتهم فضاء مفتوحا، يترك للأبطال حرية الذهاب والإياب، والسفر ، وقد يتيح لبعضهم إمكانية التطواف والجولان أيضا**"[1]. وبداية ستكون بفضاء القاهرة الذي ينوء بثقل تاريخها وحضارتها وبأهرامها السامقة إنها في كل هذا قاهرة المعزّ .

وعليه فانفتاح المدينة القاهرة واحتضانها كفضاء رئيسي لكل تلك الفضاءات الجزئية هو احتضان "**لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية** "[2]. وهذا الانفتاح الذي وسمت به مدينة القاهرة هو انفتاح على أفكارها التحررية، إنها المدينة الصامدة أمام كل تلك الفضاءات الاحتلالية المنغلقة وإيديولوجيتها المتسلطة، إنها المدينة التي تجسد الصراع بين إثبات هويتها وبين التفسخ والانحلال في هوية الاحتلال الفرنسي ذلك أن "**المدينة التي تمنح نفسها للخطاب أو للنص هي مدينة ناطقة ينبغي الإنصات إليها. ما الذي تقوله عبر شتات وشظايا أصوات المنازل والمقاهي والطرقات والساحات والسجون والبشر والحيوان**"[3]. إنها بذلك الفضاء الرئيسي الذي يتصنت لكل تلك الأماكن المغلقة (المنازل، المقاهي، السجون، البشر، الحيوان).

ورغم الدور الوظيفي الذي نهضت به القاهرة في هذا النص السردي، إلا أن ذلك لم يمنع الراوي من توسيع فضائها ليلحقها بمصاف الفضاء الإنساني الذي يحس ويتكلم ويعقل ، فقد جعل من القاهرة وشعبها لحمة واحدة تعتنق كل معاني الحرية، حيث استعار بعض خصائص الإنسان مثل قوله: "**كانت تبكي شهداءها وتداوي جراحها، وتستر جسدها الممزق، بل وتلتقط أنفاسها لتنهض** "[4] .

---

(1)- جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص 23 .

(2)- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص 146 .

(3)- حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 146 .

(4)- نجيب الكيلاني: الرواية، ص 83 .

وفي ركن آخر "**ترتمي المدينة العظيمة جريحة القلب والجسم، تكتم الأنين، وتعبر الأسى الدامي**"[1]. وألج إلى هذه المدينة عبر شوارعها فهي "**فضاء مفتوح ومحصور، في الوقت نفسه، فهو مفتوح من منفذيه اللذين نأتي إليه نغادره منهما ، وبينهما نتوقف ، ونتجول ونلتقي الآخرين.والشارع يحصرنا وينغلق علينا من جانبيه، بالبيوت والحيطان والأسيجة والحواجز.ويتصل فضاء الشارع بفضاء المنزل ، فالشارع والمنزل يعيّنان بعضهما، ويحدد أحدهما الآخـــر**"[2]. وعليه "**أمكننا أن نميّز مبدئيا بين أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال...وهكذا صار باستطاعتنا أن نعثر، مثلا ضمن أماكن الإقامة على تقاطب جديد بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الراقية والشعبية ، القديمة والجديدة الضيقة والمتسعة ، الآهلة والخالية ، القريبة والنائية** "[3]. وباعتماد هذا الزاد النظري يمكن رصد كل الرؤى الهندسية والتحويم في مختلف أفضيتها. فالشارع اكتسب موقعا وسطا بين الانفتاح والانغلاق وهو ما تفرضه طبيعته البنائية فاستطالته وانغلاقه من الجانبين يوحي بفضائيته المغلقة ولما كان مكان انتقال عمومي يلّم شتى الفئات الاجتماعية بتباين اهتماماتها وأجناسها ولغاتها.

يعد الشارع الشريان الذي يمدّ المدينة بالحياة فهو دائم الصخب ونقطة تقاطع عمومية لتلك الفضاءات الشعبية. وعليه فقد استحالت محدوديته على اتساع مجازي وتطوّعت استطالته لتحوي الغضب الثائر لهذا الشعب المصري، فشوارع القاهرة أصبحت مسرحا للصراع بين فضاعة" برتلمي" المترامية من تعذيب وحرق وقطع للرؤوس، واختار من جدارية الشارع وسيلة للتشهير وبثّ الرعب بين أوساط هذه الشعوب التي جعلت من الشوارع مجاري لتحركاتها وتنقلاتها،وبين الثوار ومنهم

---

(1)- المصدر السابق، ص 138 .
(2)-جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص 139 .
(3)- المرجع السابق، ص 40 .

"مصطفى البشتيلي" الذي جعل من الشوارع المرصعة بعيون الجواسيس مصدر رعب وخوف من أن يكشف أمره. وعلى جانب آخر تعد الشوارع فضاءا يمتص غضب الشعوب ويترجمه في شكل مظاهرات وتجمعات، إنه البوق الأكبر الذي يردد صدى الرأي العام والفم الذي يستطيع أن يتكلم لغة واحدة تفهمها كل شعوب العالم. لغة الحرية والاستقلال وعليه فشوارع القاهرة تمارس لعبة الانغلاق المفتوح، تفتّح أفكار شعبها المتعطش للحرية. ويأتي حي بولاق في حضوره المهيمن على النص السردي ليعكس أحوال وأوضاع القاهرة .

إنه النموذج المصغر الذي يجرّ معه أذيالا من الحضارة والتاريخ العريق، وتوابعا طفيلية من الاحتلالات التي ساقها نابليون. يشيع في هذا الحيّ المركز بفضائه تكتلات عمرانية تجمع بيوتا متلاصقة تحوي أجناسا بشرية بطبقات اجتماعية متباينة وأعمار متفاوتة.

بولاق مجتمع مصغر بحدوده الجغرافية ذات الجهات الأربع تعكس باستدارتها دورة الحياة الطبيعية، ودورة زمن الاحتلال الفرنسي وما خلّفه من تخريب وتقتيل وتنكيل. وقد اختار الراوي من استداراته الجغرافية استدارة سردية افتتح بها نصه السردي، وفتح بذلك فضاءها وختم بها نهاية قصته وفضاءها بموت البطل "مصطفى البشتيلي" فكان موته رمزا لموت "بولاق" "**ولعل 'بولاق' قد تلقت درسا قاسيا من مصرعه، ومما حاق بها من خسائر فادحة**"[1].

ويحلق هذا الانغلاق الدائري لفضائها السردي والتطابق بين نقطتي البداية والنهاية المكانية فضاءً في توقعات القارئ؛ ذلك أن نهاية "بولاق" كمكان شاهد على بشاعة الاستعمار الفرنسي، هو نفسه المكان الذي يتكرر بفضائه لا بحدوده الجغرافية و إنه الفضاء المنسوخ الذي تعاني منه الشعوب التي استلبت منها رقعتها المكانية، واستعصى على غاصبها استلاب فضائها الحي، الذي يعكس هويتها

(1)- نجيب الكيلاني: الرواية، ص 276 .

المرسخة فيها، والتي يمكن أن تجعل من ذهنيتها وإيمانها بقضيتها فضاءا تنتعش منه. فبولاق بفضائها المنغلق المفتوح على آفاق توقعات القارئ هي نفسها فلسطين والعراق ... وكل شعب مات حربيا ومكانيا بقت هويته حية لا تموت .

وبعد هذه الجولة في شوارع القاهرة وأحيائها لا بد من الاستراحة عند أول بيت سردي عادة سيكون بيت البطل المنتمي إلى الأماكن المنغلقة " **ويحتل بيت البطل مركز الصدارة في هذا النوع من الأماكن** "[1].فهذا البيت من الطبيعي أن يتسم "**بالعمق الاستراتيجي**"[2].في أفكاره ومبادئه فهو يحوي البطل وعائلته حيث تتكشف طبيعة كل منهم داخل فضاء إقامته؛ فهذا البيت هو الكون الأول والركن من العالم[3].حظي بيت"البشتيلي" بوصف مسهب هادف "**وفي مكان لا يبعد كثيرا عن ترسانة 'بولاق' الشهيرة ،كان يوجد منزل الحاج 'مصطفى البشتيلي' ...لم يكن منزله قصرا منيفا كباقي القصور، ولم يكن متواضعا كبيوت الطبقة الكادحة، وإنما كان في مكانة بين الاثنين**"[4].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المكان قد يعكس الوضع الاجتماعي لصاحبه وللمجتمع عامة، وعليه تشيع في المجتمع المصري قديما الطبقية، فمنزل "البشتيلي" بين البيوت لا هو قصر منيف ولا هو بيت كادح. فهو "**يتكون من طابقين يملي واجهته عدد من المشربيات البسيطة الجميلة، وعلى مقربة من الباب الضخم تسمق النخيل ذات العقود الحمراء. وبيت الحاج'مصطفى'ينقسم إلى قسمين: القسم الأمامي حيث حجرات استقبال الضيوف، وحجرات الطعام، وبعض حجرات الطعام، وبعض حجرات النوم المخصصة للغرباء والزوار. أما القسم الخلفي فهي المأوى الحقيقي لأهل البيت: النّساء والأطفال**

(1)- عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 147 .
(2)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 50 .
(3)- ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 36 .
(4)- نجيب الكيلاني: الرواية، ص 6 .

والخـدم"[1]. وبهـذه التصـميمات الهندسـية لمنزل"البشـتيلي" أبعـاد معماريـة عربيـة عريقة، تأخذ من سمات العربي في إكرام الضيف وإقامة الزائر،وفي تحصيله لشساعة سكناه، كأنه انقياد فطري للحرية والاتساع ومقته للضيق حتى في مأواه .

فهذا الفضاء البيتي المغلق مكانيا منفتح على فضاءات متناقضة، هي وليدة الصراعات داخل هـذا البيـت المصغر لبيـوت القـاهرة العديـدة؛ فسـقفه الاجتمـاعي يشهد باجتماعات أصدقاء "البشتيلي" في القضية الوطنية منهم مقرئ القرآن " علي الجنيهي" والعالم "إبراهيم سلامة" والتاجر " أحمد المدبولي" وهنا تبرز وجهات النظر المتباينة من المسائل المطروحة على مساحة لقاءاتهم داخل هذا البيت. وإلى جانب هـذا يظهر التمايز الذي تضطلع به كل أفراد الأسرة على مستويات عدة، فلكل منهم فضاءه الفكري الخاص .فهذا "البشتيلي" يرمز لتاريخ نضالي متجذر المبادئ، يصدم على مستوى ضيق مع أفكار زوجته السقيمة، هو ضعف الأنثى ومحاولتها بسط جناحي العطف والأمان على أفراد أسرتها. ويأتي الابن "حسين" في موقفه الصلب إلى جانب أبيه، لتبقى الابنة "زينب" حبيسة أملها الموؤود، وهي تتقلب في جوانب فضائها المضطرب اضطراب نفسيتها، وقد جعلت من نافذة غرفتها فتحة لبزوغ أمل منتظر، تنتظر فارس أحلامها كل مساء ليقرع نافذة وجدانها المكبوت، و"**معماريا تشكل النافذة تكوينا ضوئيا أساسيا، نظرا لأهمية الضوء في تعايشنا اليومي مع العمارة**"[2].كما أنها "**مكان لعبور النظر من الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل**"[3]. وتتعدى علاقة زينب بالنافذة هذا الجانب الفيزيقي إلى جانب عاطفي مثخن بهذا التوجه النفسي والوجداني الكلي لهذا الجزء المعماري، إنها بهذا التعلق تضفي على هذه النافذة صفة الإنسان الذي من المفروض أن يقف إلى جانبها في هذه الأزمة، فقد استحالت هذه النافذة عين شفافة تستبطن كل خوالج

(1)- نجيب الكيلاني: الرواية، ص 6 .
(2)- حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 131 .
(3)- المرجع السابق، ص 123 .

نفسية "زينب" "**إنّ النافذة ...تتبدى كرو نوطوب عتبة، مشبع بقيمة عاطفية عميقة. وما أكثر ما كانت النافذة تكشف فضاء مأزوما ولحظة حرجة (** **le chronotope de la crise) في حياة الشخصيات ومنعطفات الفعل الروائي**"[(1)].

وعموما فعلاقة الأنثى بالنافذة علاقة حميمة جدا فهي عينها التي ترقب بها كل ما يجري خارجا وهي وسيلتها القريبة في عملية التواصل مع الآخرين، وهذا ما تقضيه طبيعة وجود المرأة داخل البيت. وعليه فدورها هو "**تعميق الحياة الباطنية للشخصيات**"[(2)]. وفي قلب المدينة الكبير يتربع الأزهر الشريف بحدوده المكانية المغلقة لكنه الشريان الذي يمدّ قلب هذه المدينة البائسة بالحياة، بما يمارسه من سلطة روحية على الشعب المصري، فهو القوة الحقيقية التي تجمعهم على الإيمان والجهاد، والفضاء الذي يلفّهم ويردع عنهم بطش"برتلمي" وأتباعه، إنه بيت الله الذي يبثّ فيهم الراحة والأمان، فهذه الاتكائية الدينية خدمت شخصيات الرواية، وضمنت لهم ظروف مواصلة الجهاد، وفتحت لهم أفضية مشبعة بالإيمان والصبر لإعلاء كلمة الله.

قد يتحول المكان بملمح الجبرية والقدرية إلى سجن يقتل برتابته نبض الحياة في الإنسان؛ لأنّ السجن كمكان منغلق مناوئ لعالم الحركية والحرية، يعد نقطة تحول في عبودية الإنسان وفي تنقله من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل، إنها المعادلة التي تغيّب أحد أطرافها فيختل بذلك توازن الإنسان وينطوي على ذاته كمشروع داخلي في ظل غياب العالم الخارجي؛ ذلك أن "**عالم السجن عالم آخر تنقلب فيه القيم، وتتغير أوضاع النفس ويستجيب الجسد لانفعالات جديدة تفرضها عليه أربعة جدران تنعدم إرادة السجين في أن يجعل منها ثلاثة** "[(3)]. فيتعدى السجن من كونه فضاءً يتّسم بالمحدودية إلى مؤسسة قائمة بذاتها مثخنة

---

(1)- المرجع السابق، ص 131 .
(2)- المرجع السابق، ص 132 .
(3)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 60 .

بالمحظورات مع جرعة محدودة للحرية، وكل هذا مشفوع بقوانين السجن."**السجن كمؤسسة للعقاب والمراقبة والتدمير**"[1].

هذه المؤسسة التي مكث فيها "مصطفى البشتيلي" بتوصية من مدير السجن " برتلمي" ليقضي بها أياما يمكن أن تعدّل من أفكاره وتجعله يتلقى درسا قاسيا يعلمه كيف يحترم أذيال فرنسا، وبخاصة عميلهم "برتلمي". وبذلك تحول "البشتيلي" إلى مجرد رقم سجين يضاف إلى قائمة الأرقام البشرية التي تعج بهم حظيرة السجن "**فتكون جميعا رقما واحدا هو الوديعة التي يحتفظ بها حارس السطح وحراس البوابة والفناء والممرات** "[2]. ومحاولة "برتلمي" سجن هذه الوديعة في شخص "مصطفى البشتيلي" لا تتجاوز الجسد المقيد بظروف مكانية فيزيقية، في حين أن الروح أقوى من أن تقيّدها جدران عتيقة . إنّ السجن المادي أهون بكثير من سجن الروح بين قضبان الأفكار السوداء ؟.

ولو قارنا بين "برتلمي" و"مصطفى البشتيلي" فأيّهما سيجسّد السجين الحقيقي ؟ أهو "برتلمي" أسير نفسية المعقدة واحساساته المنقوصة؟ إنها "**فكرة الكبل الداخلي هذه هي جوهر السجن الرمزي، وهي التي تؤطر فضاء هذا السجن**"[3] أم هو "البشتيلي" سجين البطولة والنضال؟. لقد استطاعوا إيداع جسمه في مؤسسة لتجميد الحياة، وشلّ حركة الحرية، لكنهم فشلوا برغم قوانينهم التسجينية ومحظوراتها، وطقوساتهم التذليلية أن يقهروا بركان الثورة الروحي إنّ "**جسمك الآن في معتقل، أما الروح فلا تقبض، كقبض الريح**"[4]. وعليه فالسجن وبرغم انغلاقه لحد الاختناق هو فضاء منفتح ليحوي شخصية "برتلمي" فهو في هذا الانفتاح النفسي الذي تمارسه هذه الشخصية كتعويض لها لهذا القصور الحركي والتنقلي، فهو يجعل من سجنه مكانًا"**للحلم، البطولة والرجولة، السجن**

---

(1)- حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 147 .
(2)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 56 .
(3)- حسن نجمي: شعرية الفضاء ، ص 147 .
(4)-حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 150 .

كفضاء مؤسطر"[1]. لكن هذا الفضاء المنغلق يزداد اختناقا أكثر ليطوّقه في زنزانة تفتقر لأدنى معنى الإنسانية. زنزانة تكدّست على جدرانها البشرية أكوام إضافية أخرى من البشر، حتى كادت تنضح مرارتهم من الضيق والانحسار، إنه الفضاء الموبوء بالرطوبة وبالروائح وانعدام الراحة الأفقية، ذلك أن السجين ينام وهو واقف وبالتناوب مع غيره، حتى أن زائر الموت يأخذ حقه دون أن يشعر به أحد، أو أن يتأثر بفراق من كان بضيافته في لحظاته الأخيرة، ربما كانت قناعتهم بأن الموت أرحم من هذا السجن، الذي يجعل الموت أهون ألف مرة من الموت مرات وببطء. فطول فترة سجن" البشتيلي" وهو يتجرع مرارة انتقام "برتلمي" بكل صلابة ووعي عميق بضرورة مواصلة مشواره النضالي، هي فترة نقاهة يحتك فيها مع سجناء قضيته للخروج بوجه جديد وبيد واحدة. إنّ السجن للرجال ولصنع الأبطال فهو "**مدرسة، أكبر مدرسة. الواحد منا لا يعرف حقيقة نفسه إلا إذا اختبرها. والسجن يجعلك تكتشف أشياء كثيرة عن نفسك وعن الناس والبلد والحياة كلها من فوق لتحت**"[2]. فهذه الحرية العمودية من الفوق إلى التحت توحي بالتعمق في مراحل الحياة والبحث في خفاياها وتأملها، وهو حال السجين الذي ينكفئ على ذاته، ويتقوقع على عالمه الخاص للضرورة التي تفرضها فيزيقية السجن، لا وجود للتطلع أو الطموح؛ فالسماء غائبة عنهم معظم الوقت يكتفون بغطاء السطح الذي يرزح على قلوبهم ويركزّها بكل ثقله، وبالتالي لا مهرب إلا بالنزول تحت حيث الأرض الوسخة التي يفترشونها. وعليه لا تكاد عيونهم البائسة والحائرة تفارق بنظراتها الثاقبة أحوالهم وتأوهاتهم داخل الزنزانة، فيحدث التوحد بين الباطن والظاهر في الفكرة. لكن وبرغم هذا سيأتي الصبر والإيمان ليحطّم جدران هذا السجن المادي، ويعوضه بحياة أفضل هي الحرية التي تحلق فوق سماء هذا الوطن، إنه الأمل الذي يحدو كل سجين ويبثّ فيه الصلابة والصبر على التحمل والإيمان بأن

---

(1)- المرجع السابق، ص 149 .
(2)- المرجع السابق ، ص 150 .

الله لا يضيّع حقا وراءه طالب. هذا هو البلسم الشافي الذي كان "البشتيلي" يداوي به جراح نفسه داخل هذه الزنزانة في أزمنة الانحسار النفسي والزمن الطبيعي الخاضع له أهل البلد والأغراب بفعل الصراع بينهم.

ولا يقتصر الفضاء بحال عن المكان ديكورا منسلخا عن الألوان والروائح والأصوات؛ فكلها مكونات محملة بالدلالة تتضافر مع بعضها البعض لترسم الفضاء السردي العام، الذي تتحرك فيه هذه الكائنات الروائية.

فاللون من طبيعة الإنسان الفنان للعلاقة الوطيدة بينهما، علاقة التأثير والتأثر. والكون بكل عناصره طريح علبة ألوان يختزن فيها الإنسان ثقافته وأحاسيسه ورمزيته ومكبوتاته الوجدانية. ولما كان العمل الروائي إنتاجا إنسانيا، فلا بد أن تتعامل الكائنات الروائية مع الألوان كما يتعامل معها الإنسان في الواقع، وقد يوظفها "**توظيفا دلاليا يستخرج أعمق الخلجات وأغور اللعجات فيجسدها بارزة بل مرسومة، ملتصقة بالشخصية**"[(1)].

ويجسد هذا الالتصاق اللوني بالرواية هيمنة اللون الأسود، وبروزه على وجه الأحداث، أيقونا(Icône) لونيا ماصا كل الألوان الأخرى في الرواية. لقد تواتر ذكره عشرين مرة(20)، وجاءت الظلمة[الظلام] تأكيدا معنويا للون الأسود سبعة عشرة مرة(17).

ومن المؤكد أن صفة السواد تلبست بالظلمة لتحبل بمدلولات عديدة، تخدم حقلها الدلالي(Champ Sémantique) :

جاء اللون الأسود ليدل على الحزن الذي تنضح به الرواية ومثاله:

"**كانت زوجه ترى ملابسه السوداء والخوف يغطي وجهها بشحوب جلي**"[(2)].

---

(1)- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص298.
(2)- نجيب الكيلاني: الرواية، ص64.

"**ولم يعد فيها سوى الدموع الحزينة والذكريات المريرة، ونسوة يلبسن السواد**"[1].

وما جرى عليه العرف الاجتماعي أن ارتداء اللباس الأسود دليل على الحزن والألم، والأبيض دليل على الفرح والسرور. وجاء هذا اللون –الأسود- ليدل على المعاناة وعذاب النفس وتأوهها:

-"**والمستقبل أمامه مظلم حالك السواد**"[2].

-و"..**وساد السكون الأسود ترنيمة حزينة تتغلغل في الأعماق**"[3].

وأما الظلمة فقد جاءت لتجثم على زنزانة "البشتيلي" "**لتحجب تفصيلاتها...وتشوش على رؤية أغراضها...ستكون أيضا حاجزا يقف دون وضوح المكان أو مقروئيته**"[4]. ويمكن أن تُقرَأ هذه الزنزانة بالظلام الذي يلفها كما وصفه الراوي كما يلي:

-"**وبعد ساعة فتح الباب مرة أخرى، ثم قذفوا برجل يئن وسط الظلام**"[5].

-" **وضحايا الظلام في القلعة لهم نداء من نوع غريب أسمعه فيهز كياني**"[6].

إن الظلام مفتاح أغلق به فضاء الزنزانة حيث تمارس فيه أفعال التعذيب والإذلال، إنه المناخ الأسود المظلم لمثل هذه السلوكات والإجراءات غير الإنسانية، التي تمارس بعيدا عن الضوء الفاضح لأسرار السجون. وعليه فاللون الأسود المتفشي

---

(3)- المصدر السابق، ص197.
(1)- نجيب الكيلاني: الرواية، ص101.
(2)- المصدر السابق، ص154.
(3)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص49.

(1)- نجيب الكيلاني: الرواية، ص152.
(2)- المصدر السابق، ص213.

بظلامه في ثنايا الرواية، يصرخ بصوته الماص لكل دلالات المعاناة والقهر والأسر والاستعمار.

وأما الروائح فلها دور فعال لا يقل أهمية عن اللون للتدليل على مناخ الفضاء؛ ذلك أن لها "**دلالات تفصيلية داخلية هي التي تمنحها وظيفة سيميائية، فهي أيقونة شمية**"[1]. فهذه الزنزانة بعيدة عن شروط التهوية، ويضمن نزلاؤها بقاءهم من تلك النافذة الصغيرة في أعلى الحائط، حين تمدهم بجرعات الأوكسجين فيتلقفون الحياة منها بصعوبة، لتكون بذلك عين أمل للسجناء تراهم دائما، بالرغم من أنها عاجزة عن إعطاء كل واحد منهم نصيبه من التهوية، كما هي عاجزة عن قتل الجراثيم والفطريات، يقول الراوي:

-"**كانت الزنزانة...تفوح منها رائحة منفرة يسكنها تسعة رجال**"[2].

-"**والنوم يداعب أجفانهم وهم جلوس، ورائحة العرق والعطن وبقايا المخلفات الآدمية بالدلو الموضوع ...، كلها تختلط وتثير التقزز والغثيان**"[3].

-"**إن رائحة القلعة لا تطاق، هؤلاء الأوباش المعتقلون أصبحت رائحتهم منتنة تثير التقزز**"[4].

أما "البشتيلي" فقد "**كان مضطجعا على الأرض فوق لوح متسخ من الخشب**"[5].

كل هذه الروائح انتهاك لحقوق الإنسان في فضاء تغيب فيه الإنسانية، وعمت الحيوانية.

ويأتي الصوت أخيرا ليخترق السواد ويلطف الرائحة المنتنة،باعتباره متنفسا للمكبوتات فقد ينشأ عن الظلام "**تعطل النظر أو عجزه عن اختراق كثافته،**

---

(3)- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص281.

(4)- نجيب الكيلاني: الرواية، ص149.

(5)- المصدر السابق، ص155.

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص166.

(2)- المصدر السابق، ص194.

فيحل الصوت محل النظر، فتتحول الحال من الصورة الأقونية البصرية إلى الصورة الأقونية السمعية"[1].

تعج الرواية بأصوات شخصياتها من مواضعها المختلفة، التي استطاعت أن تسمع صوتها وتعبر عن نفسها، لكن في زوايا ذلك السجن، وفي زنزانة "البشتيلي" الكاتمة للأصوات، حيث الأفعال غير الإنسانية، توحي بصمتها باستنكار تلك الممارسات وذاك التعسف ضد المساجين، مما ولّد عندهم الانفجار حتى أن "**بعضهم يهذي ويتكلم بصوت مرتفع وهو نائم كلمات متناثرة تنطلق من أفواه بعض النائمين:'أنا مظلوم'**.."[2]. وتوقف "البشتيلي" عن اجترار أفكاره "**عندما صكت سمعه تلك الأصوات الضارعة التي تصرخ من شدة العذاب**"[3].

ويخترق التكتل الصوتي جدار هذا الظلام الجاثم على صدورهم وعلى وطنهم "**رددوا معي بصوت خفيض'لا إله إلا الله سبحانك إني كنت من الظالمين**"[4]. وتتعالى هذه الأصوات "**ندية تترنم بآيات القرآن الكريم..أنين ..وبكاء**"[5]، لترسم التناقضات الدلالية لهذه الأصوات داخل الفضاء السردي، بين الإيمان والعقيدة الراسخة في الجهاد من أجل الهوية الوطنية، التي تترنم بالآيات القرآنية، وبين شرنقة الذكريات التي علقت بجعبة هذا السجين وهو يجترها ليقتل بها لحظات الزمن الرتيبة داخل زنزانته، وبين الأنين والبكاء ساعات لا بد منها للعذاب والمعاناة على أيدي الجلادين سارقي الهويات والأوطان.

هذه حال المكان فما يكون الوضع مع الزمان؟...

---

(3)- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص292.
(4)- نجيب الكيلاني: الرواية، ص149.
(5)- المصدر السابق، ص157.
(3)- نجيب الكيلاني ، الرواية، ص159.
(4)- المصدر السابق، ص274.

2-**الزمن**[1] (temps) :

قال شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء "أبو العلاء المعري":

أَمَّا المَكَانُ فَثَابتٌ لاَ يَنطَوي   لَكن زَمَانَكَ ذَاهبٌ لاَ يَثبُت [2].

يعتري الزمنُ-لغزُ الحياة- التغيرَ، رغم كونه ظاهرة طبيعية لا مناص منها. وبذلك تباعدت فرص اقتناصه بحواس الإنسان القاصرة؛ لأنه "**غامض ومخيف غموض الكون والحياة**"[3]. ومن هنا تناولته أقلام عديدة في أزمان مختلفة محاولة تكبيل اللحظات المطوية بين عقارب الزمن الهارب...وتناثرت حوله آليات التشريح الفلسفية والأدبية والدينية عساها تسيج مساره، فيمكنها ذلك من تحديد ماهية هذه الظاهرة المستديمة في ذاتها، المغيرة لغيرها ملتمسًا في ذلك بعضا من خصوصياته..والتي منها أنه من المعالم الأساسية في البناء الروائي فـ"**الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن**"[4]. ويذهب "إبراهيم عباس" إلى أن الزمن قد أصّلت له نقديا مدرسة الشكلانيين الروس(Formalistes Russes) الذين "**أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب**"[5]. ويتساءل "مراد عبد الرحمن مبروك" تساؤل الفيلسوف "برتراند راسل"(B.Russel) حين قال: "**هل الماضي موجود؟ كلا. هل المستقبل موجود؟ كلا، إذن فالزمن غير موجود**"[6]. وبين إثبات وجود الزمن ونفيه تجلت رؤيتا هيجل(Higgel) وبرغسون(Bergson) في مفهومهما له (الزمن)

---

(1)- ينظر: جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص11.

- **و:إبراهيم السيد، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فنّ القصّة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،ج.م.ع،1998، ص231.**
- **و:والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة،تر:حياة جاسم محمد،المجلس الأعلى للثقافة،1998، ص164.**

و:إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص44.

(2)- طه حسين، أبو العلاء المعري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، مج 10، ص271.

(3)- بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 1002-2002، ص10.

(4)- صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر،الكويت، 1994، ج23، ص445.

(5)- تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ص99.

(6)- بناء الزمن في الرواية المعاصرة، 'رواية تيار الوعي' نموذجا، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998، ص6.

كما يؤكد "إبراهيم عباس"؛ إذ يرى "**بأن الزمن هو نمط من الإنجاز، ذو دلالة وصيغة متطورة... يراه لوكاتش**(Lukacs)...**عملية انحطاط مستمر ، وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق**"[1]. وتضيق نظرة الإنسان الفلسفية للزمن من حيث "**أنه لا يستطيع التغلب على الزمن لا لشيء إلا لأن تأثيره في الأشياء [**هو**] تأثير درامي، ينطوي على عناصر الحياة والموت في آن واحد**"[2].

ولم يتوقف الزمن عند هذا الحد، بل اتسعت فضاءاته ليحوي المجالات النفسية والذهنية على المستوى الفردي، ويستوعب الذاكرة الجماعية بامتداداتها المستقبلية المتطلعة على المستوى الجماعي[3] ، وامتداداته الزاحفة أيضا نحو العمل الروائي، إذ"**يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية**"[4]. فيتجلى زمنا سرديا هو غير زمن الأحداث الحقيقية؛ لأنه"**أولا زمن جمالي متساوق، وهو ثانيا زمن عاطفي وجداني يقوم على تناوب أوقات السرد الاتساعية والانحسارية**"[5].

ويأتي "عثماني الميلود" متتبعا خطا "تودوروف"(Todorov) فيقسم الزمن كمايلي[6]:

1-زمن القصة(Temps de l histoire) : وهو زمن التخيل أو زمن المحكي الممثل الذي يخص العالم المتحدث عنه.

2-زمن الكتابة(Temps de l' écriture): أي زمن الحكي المرتبط بصيرورة التلفظ الحاضر في النص.

---

(1)- تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص100.

(2)- بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص3.

(3)- ينظر: باديس فوغالي، الزمن ودلالته في قصة'من البطل' لزليخة السعودي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد2، جوان 2002، ص52.

(4)- سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص27.

(5)- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص18.

(6)- ينظر: عثماني الميلود، شعرية تودوروف، دار قرطبة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص46.

3-زمن القراءة(Temps de la lecture): وهو تمثيل للزمن الضروري الذي يقرأ فيه النص، إلا أن هذا الزمن لا يسمح بقياس ذاته بدقة، ويضطر القارئ معه دوما إلى الحديث عن نسب تقريبية.

تتقاطع كل هذه الأزمنة وتتناسل على جسد نص سردي واحد، لتضفي طابعا سيميائيا "**على الزمن وتحوله إلى علامة**(Signe)...[و]**مظاهر الزمن لا تقتصر نسبتها على نظام نحوي أو دلالي أو ذرائعي، بل تدخل بوصفها علامات في عملية وضع دلالاته أو خلق معنى**"[(1)].

وعلى هذه النواة السيميائية للزمن ستتم دراسة أزمنة "**مواكب الأحرار**":

1.2-الزمن التاريخي(L'Histoire):

حينما حدد الراوي (Narrateur) الزمن التاريخي كان يحيل إلى زمن يسيطر فيه الأقوياء على الضعفاء بشتى ألوان الادعاءات؛ ولذلك كان العذر في هذا المحل تأديب الأتراك والمماليك، ولن يتم ذلك إلا بحملة فرنسية يحمل لواءها "نابليون"(Napoléon Bonaparte).

يضفي هذا الزمن على الرواية صبغة الواقعية(Réalisme)، فهو نهاية القرن الثامن عشر، أيام التوسع الأوروبي في إفريقيا وآسيا، كما قال الراوي: "**بولاق في نهاية القرن الثامن عشر**..."[(2)]. ويضيق الزمن مع تقدم السرد ليتحدد في مؤشرات زمنية أقرب إلى التداول التاريخي من حيث التفصيل الشهري والفصلي والسنوي، كما في الرواية: "**عاد كليبر في اليوم السابع والعشرين من شهر مارس عام 1800، وقد هزم الأتراك في واقعة عين شمس هزيمة نكراء**"[(3)]، وفي قوله: "**وفي اليوم الرابع من شهر إبريل عام 1800**"[(4)]. وبذلك حدد بداية الغزو

---

(1)- خوسيه ماريا بوثويلوإيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: د/حامد أبو أحمد، مكتبة الفجالة، ص290.

(2)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص5.

(3)- المصدر السابق، ص241.

(4)- المصدر السابق، ص253.

ونهاية المعركة تاريخيا كما حدثت في الواقع. لأنَّ الحملة الفرنسية على مصر حقيقة تاريخية ثابتة، تلفها هالة من التعظيم لفرط ما حملته من خير على البلاد العربية. إلا أن الراوي لا يراها بذاك البريق الذي أريد له أن يلمع في غير موضعه؛ فأرسل عبر روايته رسالة عن ذاك الزمان لا تختلف عن غيره من الأزمنة، فهو قناع قديم متجدد غايته واحدة وأساليبه كثر.

لقد قاد "نابليون" الحملة وجرَّ معه قائده "ديبوي" واستقر اختيار الراوي للشخصيات الفاعلة في الرواية على "مالوس"، واستعان الكل بالضعفاء من المصريين الذين باعوا بعض دينهم وكرامتهم ليشتروا شيئا من نعيم الحضارة الآتية من باريس. وفي هذا "**تحديد دقيق أو حصر لزمن معين يتصل بوقوع أحداث معينة لأشخاص معينين في أمكنة معينة**"[(1)].

إن الاحتلال قائم بقوة السلاح مهما كانت العلل والحجج، وأدرك الجميع أنه زمن المداهنة وطلب العفو والرضى، زمن يُعرَفُ فيه الحق، ويُمَيَّزُ فيه الزيغ والضلال، وتلوح معالم الرشد والحق، ولكن الضعف السائد أخرس ألسنة الناس، وجعلهم يستسلمون لقدر تسببوا في حصوله. ولولا تلك النزعة الدينية والوطنية التي كان يبثها "البشتيلي" في الناس، لتركوا جميعا الجهاد والذود عن الوطن. من هنا كان الزمن عند المصريين من حيث هو إدراك وفهم زمنين؛ أولهما زمن "البشتيلي" والرفاق، الذين لا ينثنون وراء الخوف والحسابات والمحافظة على سلامة الناس؛ إذ يعتبرون الموت دفاعا على وطنهم شرفا لا يناله إلا المحظوظون، فقد نما الوعي السياسي وتشحّذ الشعور الوطني الذي سيطر على أ هل البلد في هذه الرواية. والثاني زمن "المدبولي" ومن وافقه ممن يرون في الثورة نارا تحصد أرواح الجميع، فلا يحققون نصرا، ولا يردون كيد المعتدين، ولا يملكون لتحقيق ذلك الأسباب. وهو

---

(1)- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص228.

الزمن الذي جعل "برتلمي" يجد منفذا وسبيلا يحقق منهما أغراضه بتحقق أغراض فرنسا ومصالحها العليا.

وقد كان صراعا مرتبطا بالطبيعة في دورتها الكونية الثابتة، مجسدة في الطقس بمظاهره المتقلبة لـ"**تمثل وجها من أوجه الإطار الزمني لأحداث الرواية**"[1]؛ فقد لسعت نسائم نوفمبر الباردة الشخصيات كما لفحتها شمس يونيو المحرقة، يقول الراوي: "**إنهم في أواخر شهر أكتوبر**"[2].و: "**فتح صدره لهواء نوفمبر المنعش برغم برودة الجو..**"[3]، وهو يعين النهاية. كما عين البداية بقوله: "**الوقت صيف..أوائل يونيو..**"[4]، وفي قوله: "**لكأنما تحول شهر يونيو إلى أتون كبير**"[5]. يحمل هذا التحديد صراعا طبيعيا بين الصيف والشتاء كانعكاس لصراع حضارتين؛ الحضارة الفرعونية المصرية وهي الأصل، والحضارة الغربية العاصفة بكل ما هو موروث وهي العرضي العابر. أو هو زمن الشتاء الرامز لـ"مصر" المبطنة بتراثها وحضارتها الدافئة برموز علمها وسيادتها، وتتدفأ في عز شتائها بكل مواردها الطبيعية والبشرية في أحضان إقليمها المستقل. والصيف لمعان الحضارة الغربية التي جعلت من رمزية لون أشعتها الصفراء لون الحكمة والعلمانية والعولمية، التي أرادت أن تنشر أشعة شمسها المحرقة على كل الأوطان "المظلمة"، فتنيرها بعلمها وتزودها بثقافتها التمسيحية الصليبية، إنها الدعوة الصيفية للتعري من كل القيم الوطنية والانسلاخ عن كل الثوابت في الانتماء إلى الوطن والأمة المصرية. وإنما غيب الربيع في الحكي لأنه زمن الاعتدال والانفتاح، وهو الزمن المحظور والمرجو في نفس الوقت؛ فهو زمن

---

(1)- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص160.
(2)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص149.
(3)- المصدر السابق، ص169.
(4)- المصدر السابق، ص14.
(5)- المصدر السابق، ص26.

الاستقلال والحرية الذي يشكل المستقبل الجلي الغامض معا. جلي لـ"مصر" في اعتقاد "البشتيلي"، وغامض لفرنسا و"برتلمي"، ليكون الحال على نحو:

الماضي=الشتاء ⟵ الحاضر=الصيف ⟵ الربيع=المستقبل.

إن هذا الصراع بين الأزمنة الطبيعية في ظل "**الزمن الكوني أو الزمن الفلكي هو إيقاع الزمن في الطبيعة،ويتميز بصفة خاصة بالتكرار واللانهائية**" (1). وهي فعلا لا نهائية الصراع الحضاري والعرقي والديني بين العرب والغرب.

ويحدث الحكي داخل هذا الزمن في صورته العامة بين فرنسا ومصر، ليحدث في ظله الصراع بين "البشتيلي" و"برتلمي".

2.2-المتن والمبنى الحكائيين(Fable/Sujet):

جاءت الرواية في هذا السياق لتوحد بين المتن والمبنى(2)، كأن الراوي لا يريد أن يغير مجرى الحدث كما وقع، فجعل الزمن مفصولا بالحملة، ما قبلها وما يميزه، وما بعدها وما تحول فيه.

كان زمن ما قبل الحملة قد رفع أهل البلد، وجعلهم في أرقى المراتب، رغم معاناتهم من المماليك والأتراك الذين يعدون في العرف الاجتماعي أغرابا، جراء المعاملة السيئة والتسلط الذي يفرضه أهل البلد، ولا يردهم عن الرفض إلا الدين. فالراوي على هذا يقرُّ بالتسامح القائم بين الطائفتين على اعتبار الدين الإسلامي يفضلهم على ظلمهم. وهي الخاصية العقائدية المرتبطة -هنا- بالزمن؛ لأن الأمر يؤول إلى الرفض التام حين حل زمن ما بعد الحملة.

في المرحلة الثانية تحولت الطاعة التي يكفلها الدين إلى عصيان وتمرد؛ وأدرك حينها الأتراك والمماليك طبيعة الشعب المصري الرافضة لكل أشكال الهيمنة والتسلط بغير حق، وانضم الكل في معسكر واحد ليجابهوا العدو؛ عدو الدين

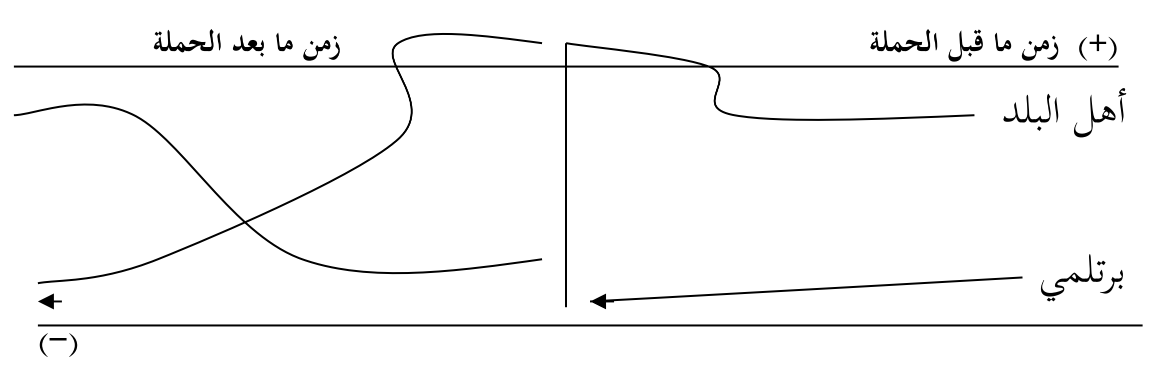
---

(1)- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص48.

(2)- المتن الحكائي هو الرواية في شقها الواقعي وكما حدثت. والمبنى هو الرواية كما يرويها الراوي، وقد جاز له التقديم والتأخير والبدء من حيث شاء.

والـوطن والأمـة... في هـذه المرحلـة أيضـا يتحـول الـزمن مـن زمـن التـذمر إلى زمـن المؤازرة، ومن زمن الصبر على المكاره إلى زمن الصبر على الجهاد ومدافعة العدو، من زمن التأسف إلى زمن البحث عن النصر والشهادة، من زمن فساد ذات البين إلى زمـن تطهـير الأرض مـن دنـس الغاصبين. وفي كـل الأحـوال كـان الهـم عامـا يشـمل كافة المصريين في مقابل الجيش الفرنسي...

غير أن الوضع يتحول لدى الأقطاب والشخصيات المتصارعة؛ فـ "البشتيلي" من بعد المقام العزيز صار إلى المقام المشكوك فيه، و"برتلمي" من بعد الذل تحول إلى أداة تتلقـف المصـريين وتنـتقم مـنهم، ليشـفي غليلـه ممـن كـانوا إلى زمـن قريـب يسـمونه "**فـرط الرمـان**"[1]. وقـد تبادلـت الشخصـيات الأدوار، وتم الانتقـال مـن السلب إلى الإيجاب والعكس، كما يوضحه الشكل:



لقـد اعتلـى "برتلمـي" سـدة الحكـم وهـو مـن أرذل النـاس، ولا شـك أن لهـذا التحول من علة. إن الراوي يؤكد فيما يبدو على قاعدة الإسلامية: "كما تكونوا يولى عليكم". وقد كان الحكام المماليك والأتراك على السواء ممن يسيئون الحكم، وبالغوا في ذلك فجاءهم من يحرمهم الملك، بل يولي عليهم من لا يرضونه عبدا، وهـم الـذين كفـروا بـالنعم وخـالفوا المثـل التـي جـاء بهـا الإسـلام، فصـدق فـيهم قولـه تعالى: "**فَلْيَحذَرِ الَّذينَ يُخَالِفُونَ عَن أَمرِهِ أَن تُصِيبَهُم فتنَةٌ أَو يُصِيبَهُم عَذَابٌ**

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص11.

أَلِيمٌ"[1]. هي الفتنة إذا التي يعقبها التشتت في الأرض، ماذا هيئوا لمجابهة الأعداء؟ ماذا قدموا من أسباب ليردعوا به الغازين؟ بل ماذا فعلوا من خير ليقابلوا به الله تعالى؟ وكيف ينتظرون نصرا منه وهم انتهكوا الحرمات وعاثوا في الأرض فسادا؟ إن الراوي يحيل على قوله تعالى:" **وَمَا أَصَابكُم منُ مصيبَة فَبمَا كَسَبَت أَيديكُم**"[2]. إن هذا الطرح يبذل البديل، أي: إن هم استقاموا فإن الله سيجعل لهم من بعد خوفهم أمنا، ولو كانوا على استقامة قبل الغزو(الحملة) لما حل بهم الضر ولما استكانوا ولا وهنوا، ولعاشوا زمن الرفعة والأنفة في ظل الإيمان والعدل وأخوة الدين. فلما هجروا الله في الرخاء هجرهم في الشدة. ويبدو في الشق الثاني الظلم البواح الذي يمارسه "برتلمي"على المصريين، وهو ما سيصل به يوما إلى انتقام فوقي فتخسف به الأرض، أو ينتزع منه سلطانه، أو يصاب في بعض من يحب، وكل ذلك حدث له تباعا، مع الزمن المتحول، ليرسم "البشتيلي"قبل الثورة وأثناءها، ويرسم في نفس الفترة "برتلمي" في زمن ما بعد "البشتيلي" من حيث الشعور والإحساس.

3.2-الأزمنة النفسية (Temps Psychiques):

يعاني الشخص زمنيا في الرواية "**من المشاعر المقلقة، ويضعه**[الزمن] **في مجال سلبي يمنع عنه حقه في الامتلاء الوجودي، ويدفعه إلى الإحساس بالفراغ وعدم الاكتمال**"[3]؛ لأن "**إحساس الشخصيات بالزمن يدفعها إلى التعامل معه وفق منطلقات فلسفية تجسدها علاقة الضرورة والاحتمال التي ترتبط بمفاهيم الحرية والقدر**"[4]. وهو ما يتم وعيه بوصفه ظواهر نفسية تدرك

(1)- سورة النور، الآية 63.
(2)- سورة الشورى، الآية 30.
(3)- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص102.
(1)- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 102.

بذاتها وقع ذاتها، "**ووجودها قبل كل شيء تشعر به وتلحظه بذهنها..**"[1]. إنه زمن منوط بالذات البشرية في تقلباتها، وتبايناتها الشعورية، مما يؤجج التوتر النفسي الـذي يتحـول إلى "**القيـاس الأصـلح لطـول الـزمن أو قصـره، لخشـونته أو ليونتـه**"[2]، ومـا جبلـت عليـه الـنفس البشـرية مـن صـعوبة ومشـقة في ابـتلاع الـزمن العصيب بكـل أوزاره النفسية، حتى أن اللحظة الواحـدة تعـادل "السنوات"من هـذا الإحسـاس الأليـم والثقيـل علـى عكـس إحسـاس الفـرح الـذي –ورغـم طولـه– يبـدو لحظـات عـابرة..إن زمـن الألم أرسـخ في عـوالم الـذات الباطنـة مـن زمـن الفـرح المحلـق علـى سطحها، ويجعل منها ريشة تتراقص على إيقاعات فضائه الضيق، فهـو-الزمن النفسـي-"**زمـن وجـداني يتخطـى السـاعات والأيـام والأجيـال، بـل هـو يشـمل السـاعات والأيـام والأجيـال، ويختلـط فيـه الماضـي بالحاضـر بالمسـتقبل، إنـه زمن تقف فيه ساعة الحائط لتدق ساعة القلب**"[3].

لقـد سـعى "برتلمـي" للحكـم فأصـابه، فعـاش زمـن النشـوة والغبطـة، وعـاش المصريون في المقابل زمن المآسي؛ ألم يسعد باستعباد الرجـال وزجهـم في السـجون؟ ألم يسـعد بفقـدان "إبـراهيم آغـا"؟ ألم يجعـل ابنتـه مطيـة ليتقـرب مـن "ديبـوي" و"مـالوس" ورجـالات الجـيش الفرنسـي؟ وفي المقابـل ألم يطعـن في شـرفه حـين أدرك مصاب ابنته؟ ألم يعلـم أنـه آلـة مـتى تقـادمت رموهـا في مزابـل البشـر؟ ألم يعـش زمـن القهـر الفضيع حينئذ؟ إنمـا الأيـام سـجال، وبالنسـبة لـ"برتلمـي" فقـد عـاش ألوانـا مـن الأزمنة النفسية.

1-زمن الذل والهوان، وكان قبل الغزو، مما أجج في نفسه الرغبة بالانتقام.

2-زمن القلق والحيرة، وكان أثناء الغزو، ليؤكد لنفسه المكانة والحظوة.

---

(2)- بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص16.

(3)- المرجع السابق، ص11.

(4)- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص31.

3-زمن العزة والانتقام، وكان من بعد تولي زمام الحكم في القاهرة ليمارس مع الشعب المصري صنوف التعذيب والتنكيل.

4-زمن الكآبة والحزن، حين فقد شرفه أمام قادة فرنسا، ورفع الأمر إلى حد المطالبة بإصلاح ما أفسدوه، وعاد كما ذهب. وحين ماتت زوجته أدرك أنه وحيد في بلد لا يحبه فيه أحد. وهي أزمنة عابرة توخز جنبه من حين لآخر.

وأما نقيضه في الرواية "البشتيلي" فقد عاش قبل الغزو وبعده أزمنة رزح تحت وطأتها مليا، حتى جعلت منه طريح الوطن الجريح، وتمازجت أحاسيسه مع المسؤولية الثقيلة التي يحملها لنفسه، وهي مسؤولية لا طاقة له بها، ويضخم أناه ليستوعب الجماعة، ويبتلع في صبر إهانات "برتلمي" في السجن، فتباطأت عقارب السرد بتفصيل زمني أكثرَ عرض الكم الساعي، وكأنّ لحظات القيد دهر بعيد، يرصد في زنزانته إحساسه بدقة متماشية مع دقات الساعة، منتظرا انبلاج بوابة القلعة. لقد ضربت القضبان العزلة على العالم الخارجي، وصار "البشتيلي" يجتر ماضيه، ليسد البتر الزمني؛ فقد استحال الحاضر عنده أعوج، لا يتحرك، عاجزا على الوصول إلى العالم الخارجي، فتوقف عند حدود استقراء الذات من خلال استحضار الماضي، وهو ما يتراءى على سطح الرواية :

-"**قد مضى عليهم في هذا الجحر أكثر من خمسة عشر ساعة**"[1].

-"**وبعد ساعة فتح الباب مرة أخرى**"[2].

-"**ولسوف يتناوب الباقون معهم النوم جلوسا كل ساعتين**"[3].

-"**إنهم لم يتذوقوا النوم منذ عشرات الساعات**"[4].

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص150.
(2)- المصدر السابق، ص152.
(1)- المصدر السابق، ص155.
(2)- المصدر السابق، ص156.

وكلها أزمنة ترصد دقائق "البشتيلي" في زمن السجن. وقد عاش جملة أزمنة على مرحلتين:

-الأولى ما قبل الغزو وفيها:

1-زمن الاحتلال قبل وقوعه؛ لأنه كان يدرك أن العاقبة ستؤول إلى الهلاك.

2-زمن الدعوة إلى التوبة والإصلاح، ولكنه واجه الرفض رفقة بعض الرفاق.

3-زمن الحسرة والقلق وذلك حين أدرك أن عامة الناس في غير ما يدعوهم إليه. ولذلك كان يهيئ نفسه للقاء و المجابهة، فقد حل زمن الجهاد والقتال الذي يكرهه الناس.

-والثانية بعد الاحتلال، حيث عاش أزمنة عدة كلها تنزع إلى الصلاح والتقوى والفوز برضوان الله.

1-زمن الصبر على الزوجة والأهل حين أدركوا إقدامه على الجهاد، ووضع ماله تحت تصرف الثورة.

2-زمن الصبر على وفاة خطيب ابنته "زينب"، والتألم لحالها.

3-زمن المعاناة والإهانة في السجن.

4-زمن الجهاد والثورة.

5-زمن القتال منفردا.

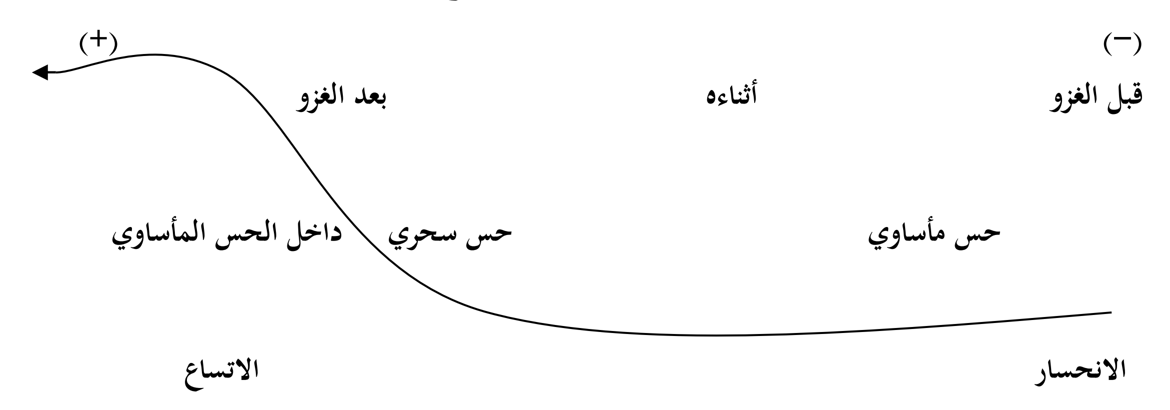
6-لحظة الشهادة عنده.

كان هذا في ظل الصراعين الكلي والجزئي، وفي محور الغايات العليا؛ إذ في محور الغايات الدنيا كان الزمن قد استحال إلى الانحسار والاتساع وما يتبعهما من حس مأساوي وسحري[1].

---

(1)- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص 19 .

كان "البشتيلي" قبل الغزو يعيش لحظات من الانحسار النفسي لمعرفته حقيقة الحملة الفرنسية على بلاده، ولإدراكه أن فقدان القوة والعدة لرد العدو إنما هو سبب وجيه لتحريك الأطماع الاستعمارية نحو مصر. فلما كان وقت الحملة صارت اللحظات زمنا طويلا، وتأكد لديه أن المقاومة حل للوضع القائم، فلما اشتعلت وألهبوا بها الاستعمار، تحول الانحسار اتساعا، لما يحققه من دواعي الحسنيين النصر أو الشهادة. والتشكيل الموالي يوضح ذلك:



ينطبق هذا الشعور على "برتلمي" أيضا؛ لأن الوضع يحقق له غاياته الخاصة، كما يحقق لـ"لبشتيلي" رغباته الخاصة المنصهرة في الغايات العامة. ولذلك كان الصراع بينهما على الحدة التي أبداها الراوي، مما يسوغ سردا تضحياتهما الجسام طمعا في النصر أو الشهادة عند الثاني، ووصولية عند الأول. ولعل من أكثر التضحيات آلام أفراد الأسرتين؛ فقد ساد أسرة "برتلمي" شجن متواصل سببه "برتلمي" للزوجة المريضة وللبنت المسكينة"هيلدا"التي دفعها رشوة من أجل أهدافه الشخصية. وبما أنها طرف أساس في بناء الرواية، فقد تأرجحت زمنيا بين الاتساع والانحسار من خلال الحسَّين المأساوي والسحري. فإذا تتبعنا ذلك بدا كما يلي:

قبل الغزو بعد الغزو

(+) اتصال ب"إبراهيم آغا" (+)

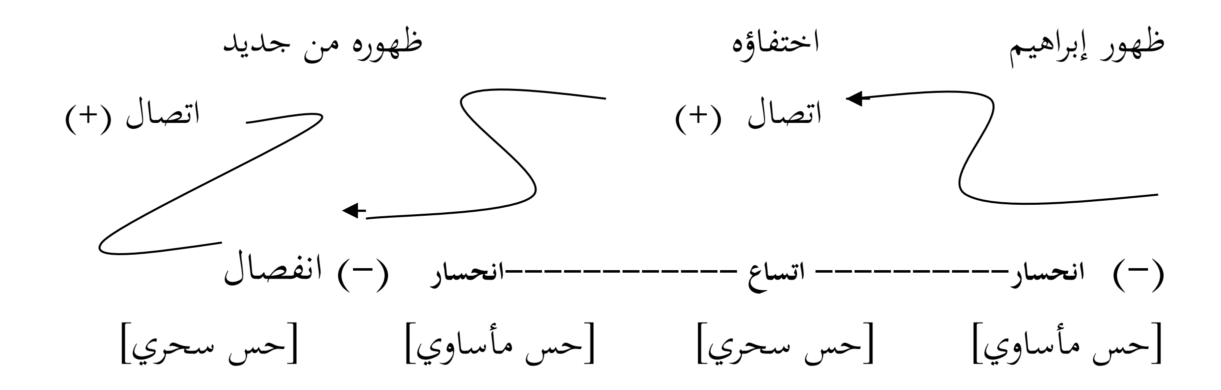
[حس سحري]

انفصال عنه واتصال بقادة الحملة (−)

[حس مأساوي]

كانت رغبتها في إقامة الاتصال مع "إبراهيم آغا" بما يعيد إليها الحس السحري، وهو مطلب تستدعيه الطبيعة، غير أن العلم بموت "إبراهيم" جعلها تنتقم من نفسها ومن الزمن الذي غدر بها، فكانت تبيع الآخرين الشعور باللذة والمتعة، ليعيشوا الحس السحري في الوقت الذي كانت تحيا فيه حسا مأساويا قاتلا؛ فقد وصلوها بما يسبب لهم السعادة الغامرة، وابتعدت عن "إبراهيم" بما يجعلها مجردة من الأحاسيس. لتعيش كما عاشت "زينب" زمن الانحسار بفعل استشهاد خطيبها، وهو الزمن الذي امتد على طول البنية السردية، إذ انفجر قلبها بعصارات الألم التي تجرعتها وهي تلملم خيبات أملها في تأبين أعزائها. لقد تحول زوج المستقبل من زمن الحلم إلى زمن الذكرى، وتأرجحت من بعده خوفا من أبيها وخوفا عليه، فهو بؤرة للتوتر بأفكاره التي يطويها في أعماقه.

وعلى العكس كانت نظيرتها-"هيلدا"- قد عادت إليها حيوية الحياة بعد أن ظهر "إبراهيم"، وتخلصت من مأساتها باتصالها به:



وفي الزمن الذي اختفى فيه "إبراهيم" بعد أن أودع السجن، كان "مالوس" ينعم بالاتساع والحس السحري على حساب مشاعر "هيلدا" التي تحولت إلى باحثة على حقها المهضوم في قسمة الأب الأناني. ويكون غيابه الأخير في الرواية مؤشرًا على عقد النية رفقة "هيلدا" على التخلص منه؛ فقد أبديا معا رغبة في العودة إلى ماضي ما قبل الغزو، ولن يتم لهما ذلك إلا بالقضاء عليه، ولهما من الأسباب المنطقية ما يعلل ذلك[1]. إنه البحث عن الزمن الماضي؛ زمن الاتساع الكلي، الذي لا يحصل إلا بذهاب الاحتلال. فإن حل كانت العودة الطبيعية إلى الهدوء الذي بدأت منه الرواية، وتصبح النهاية حينئذ مستساغة عقلا، ومقبولة واقعا، وتحدث في النفس فعلها الأخاذ، ألم ينته "برتلمي"؟ ألم تجد "هيلدا" "إبراهيم"؟ ألم يتخلص الشعب المصري من الاحتلال؟ ألم تتحقق لـ"لبشتيلي" رغبته في دحر قوة الشر والكفر؟. إن هذه النهاية تتحقق معها كل معاني النهاية الطبيعية لرواية لا تعترف بالحدود الزمانية والمكانية، فهي رسالة تاريخية ذات منشأ عقائدي، تروي الأسباب والنتائج، وتقرر الحلول من غير تعيين.

إلا أن "برتلمي" و"مالوس" لا يرغبان فيها كنهاية تقطع الأول عن ملك مهيب، وتحرم الثاني من "هيلدا" الحلم؛ ولذلك ينصبان العداء لفكرة الانسحاب من مصر التي أقرها "ديبوي" بناءً على ما تقتضيه مصالح فرنسا العليا، فلا يكون زمن ما بعد الحملة مساويا لزمن ما قبلها عند الأول، ولا يكون زمن ما بعد "هيلدا" مساويا للزمن الذي سبقه عند الثاني. وهو ما يثير زمن التجربة والحكي.

4.2-زمن التجربة وزمن الحكي(l'expérience/ l' écriture):

إن الأزمات المتتالية للشخصيات تولدت عنها أزمنة نفسية[2] تصنع الحدث وتحركه نحو الأمام. لكن الراوي استأثر بالحكي وهو ليس شخصية من شخصيات

(1)- تنظر الصفحة 85 من هذا البحث.

(1)- ينظر: جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص19- 20 .

البنية السردية، فكان شاهدا يلحظ الأحداث ويصفها متعاطفا مع أهل البلد في دفاعهم عن بلادهم، ويؤكد على الأفعال الشنيعة التي كان يمارسها "برتلمي" ضد الثوار، ليؤجج السخط عليه وعلى من يستعمله أداة يحقق بها مآربه. وعلى هذا الأساس؛ جاء الحكي[1]، ليصف تجربة ماضية، فجاء زمنه متأخرا عن زمانها. وليس الراوي في حكيه طرفا في الموضوع، وإنما هو الواصف واقعا. قد يريد الموضوعية وربما الحياد وربما وصف الحملة بما لم توصف به على الحقيقة. غير أنه بهذا الشكل السردي قد هيأ زمنا للتأزم، وكأن الحكي تطلَّبَهُ موقف جديد مشابه للموقف القديم. فأراد أن يوجه رسالته من خلال تجربة ماضية تشترك مع الحاضرة في الدوافع والأسباب، ليؤكد التساوي في المنطلقات والتساوي في النهايات؛ إذ هو زمن يعيد نفسه تاريخيا مع تغير الشخصيات والأماكن وطبيعة الصراع.

لقد أضحى زمن الحكي في الحاضر -بناءً على زمن التجربة الماضية- إسقاطا على الأشباه والنظائر من التجارب الحالية، ليكون الحكي فيها متوحد النتائج مع التجربة الأولى. ويعني ذلك خروج الحكي زمنيا من دائرة القرن الثامن عشر إلى دائرة العصر المعيش، وخروج التجربة المحكية إلى التجارب المعيشة اليوم، وما أشبه الأيام والأحداث.

يبدي الراوي من خلال الرواية رؤية تقوم على الحدس التاريخي، ليستشف منه مآل الوضع في صراع متشابه. وفي الأمر حسب رأيي حقيقتان:

-أولاهما تقريع للعرب على مواقفهم السلبية من قضاياهم التي لم يجدوا لها حلا يصنعونه بأيديهم.

-والثانية تبشير بالنصر ولو بعد حين، على أن النصر لم تحدده بنية الرواية صراحة ولكن دلت عليه في مجموعها كما تم التوصل إليه في بنية الصراع[2].

---

(2)- المرجع السابق، ص16.

(1)- تنظر الصفحة 73 وما بعدها من هذا البحث.

إن الحملة الفرنسية من حيث زمني التجربة والحكي هي نظيرة الحملة اليهودية على فلسطين وعلى جنوب لبنان وعلى جولان سورية، وهي مثيلة الحملة الأمريكية على العراق والسودان وليبيا في زمن سابق، وهي عينها الحملة المنذر بها طائفة من البلاد العربية. ويسوغ هذا المنحى تاريخ وفاة الكاتب (الراوي) الذي وصلت إليه كل هذه الأخبار، وكان وعيه بها وعيا مدركا، لا وعيا معطى، تخطى الحواجز والوسائط ليتبين الواقع الحقيقي في ظل الواقع المزيف، فيقدم رؤياه بناءً على الزمن، ولسان حاله يردد قوله تعالى: "**وَتلكَ الأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَينَ النَّاس**"[1]. وكما كان الصراع بين فرنسا ومصر وما فيه من أزمنة، سيكون الحال مع البقية، ما دام الأمر موكول إلى الله يصرفه كما يشاء.

ويركز في رؤياه على أسباب التحقق المرتبطة أولا وأخيرا بالجهاد والتضحيات وعدم الاكتراث بضياع المال والأولاد مهما طال الزمن، فهو يؤمن بأن ما عند الله خير وأبقى. فإذا رأى الناس أنهم ينصرون الله بأفعالهم هيَّأ لهم النصر المؤزر وأيدهم به، لقوله تعالى: "**إن تَنصُرُوا اللهَ يَنصُركُم**"[2]، متى قدموا في سبيله ما يدل على إخلاصهم كما فعل سكان بولاق النموذج المصغر للقاهرة ومصر كمكان في زمن الفداء والجهاد، فكان الجلاء بعد أن راح الأخيار شهداء الواجب المقدس، فاستحق الباقون النصر الموعود. ويكون البناء السردي مؤديا للحقيقة التالية:

-زمن الحكي ⟸ الزمن الحاضر ⟸ معلن عليه ⟺ البرهنة.

-زمن تجارب جديدة ⟸الزمن الحاضر ⟸غير معلن عنها ⟺ القياس.

-زمن التجربة الأولى ⟸الزمن الماضي ⟸معلن عليه ⟺ النتيجة.

-الزمن التاريخي ⟸ الزمن الطبيعي ⟸معلن عليه ⟺الشاهد والدليل.

---

(2)- سورة آل عمران، الآية 140.

(3)- سورة محمد، الآية 7.

من التجربة الأولى	زمن التجارب اللاحقة	زمن الحكي المتأخر	محور التاريخ
محددة مكانا وزمانا	غير محددة زمانا ولا مكانا	محدد زمنا	

سببت الأزمنة خارج الزمن الطبيعي(التاريخي) الانفعال السردي، ليكون الزمن التاريخي مستمرا ثابتا في سيرورته، لتتكرر أحداثه ووقائعه خارج المكان والزمان والشخصيات، فهي عناصر متغيرة. وتصبح النتائج في التجربة الأولى نتائج في التجارب الأخرى اللاحقة بفعل التشابه في الأسباب من ناحية، ومن ناحية أخرى التوجه الديني الثابت المكفول بالنصرة المتبادلة بين الله وعباده الصالحين، وأن النصر قد يأتي من طرق لم يحسب لها سبيلا، لقوله تعالى: "**وَمَن يَتَّقِ اللَّهَ يَجعَل لَهُ مَخرَجًا وَيَرزُقهُ مِن حَيثُ لاَ يَحتَسِب**"(1)، مما يقوي المذهب في مرحلة التوقع(2) التي تساوي النهاية المرجوة زمنا للراحة النفسية عند القارئين المعنيين بالدرجة الأولى بأحداث الرواية، لأن مرحلة الكينونة(3) تثبت نصر المعتدي ليفعل ما يوجب عليه النقمة ويحل النصر على المستضعفين الثائرين المتمسكين بتعاليم دينهم.

وتحوي مرحلة الكينونة في حد ذاتها ثلاثة أزمنة هي من طبيعة الفعل السردي عموما؛ زمن البدء(4) وزمن الصراع(5) وزمن الانتهاء(6)، وتكوّن جميعا زمنا واحدا هو زمن البدء في مرحلة التوقع التي تمثل زمن الخلاص والحرية والاستقلال. وعلى هذا الأساس؛ فإن زمن الحكي يختلف عن زمن التجربة من حيث هو زمن سردي، ويتساويان من حيث البناء للتشابه القائم بين الحالة الأولى والحالات المشابهة، من حيث الأسباب والنتائج والمنطلقات العقائدية.

(1)- سورة الطلاق، الآية 2.
(2)- تنظر الصفحة 90 من هذا البحث.
(3)- تنظر الصفحة 90 من هذا البحث.
(1)- ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص122.
(2)- ينظر: السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص231.
(3)- ينظر: جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص15.
- و:إبراهيم صحراوي، السابق، ص125.

تبدي "مواكب الأحرار" نمطا سرديا يشبه الرواية التاريخية، ولكنها لا تهدف إلى التعريف به من خلال تيسيره للقارئين، وإنما ترجى منها الفائدة في الحاضر والمستقبل كنص مواز يقوم دليلا على صحة التوجه الذي يدعو إليه الكاتب(الراوي)، وما سيطرته على الفعل السردي إلا برهان على ذلك، فهو يعلم الحقيقة الواقعة بالضرورة، فيبلغها كما يجب أن تقع في زمن الحكي والتجربة الحاضرة كما وقعت فيهما معا حسب التاريخ الإنساني المعلوم.

إن هذا التوجه نحو زمني الحكي والتجربة في البنية السردية للرواية، يستوجب ما يدل عليه من أزمنة النحو، فهل تبدي الرواية في بنائها ما يدل عليه؟

5.2-الزمن النحوي(Temps grammatical):

تعد الرواية"**ملتقى الأزمنة في حواريتها وتقاطعاتها وتواليها(الحاضر، الماضي، المستقبل)، وبالتالي فإن الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التقايس والتفاعل في الزمن وضمنه**"[1]. وهو ما يصطلح عليه بالزمن النحوي، حيث "**تتعلق دلالة أزمنة الأفعال باستعمالاتها في السياق السردي أساسا. فلا شك في أن دورها هو إبراز تعارض وجهات النظر أو المحافل السردية أكثر مما هو الإشارة إلى سيرورة زمنية (تشمل الماضي–الحاضر–المستقبل)**"[2]. ويغلب على "مواكب الأحرار" ثقل الماضي بأفعاله الطيعة الملائمة للسرد؛ حيث نجد الراوي "**يحكي أحداثا انقضت، ولكن بالرغم من هذا الانقضاء، فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي**"[3]. بمعنى أن الماضي ينزاح عن دلالته النحوية المنوطة بماهيته ليتجسد حاضرا معاشا بالنسبة لشخصياته القريبة منه في الرواية وبالنسبة للقارئ[4]. وعليه فالحاضر بحضور أفعاله بين ثنايا الماضي بعث وتكثيف

---

(4)- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص101.
(1)- برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، ص108.
(2)- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص28.
(3)- ينظر: سيزا قاسم، المرجع السابق، نفس الصفحة.

لحضور الشخصيات الروائية، وفعاليتها حدثياً، وفي نفس الوقت إضفاء للصبغة الواقعية للرواية، ذلك أن "**علاقة'الحاضر' بالنص الروائي لم تكن علاقة أفقية، أو سلوكا إبداعيا فحسب، بل كانت علاقة عمودية، أو علاقة جدلية فاعلة، مما حدا به إلى أن يشكل عنصرا مأساويا**"[1]. ويكون بذلك الزمن الحاضر هو الزمن الوحيد الذي يستطيع استحضار الماضي بكل ثقله، وبعثه من جديد للحياة في خاصيته المتفردة "**الجزء الوحيد من الزمن الذي يمكن الإمساك به**"[2].

وفي ظل هذا التوظيف القاعدي للزمن الماضي وترميمه بالحاضر يتبين صرح الرواية في غياب المستقبل.

1.4.2-مرحلة الكينونة:

-**زمن البدء** (Début):

(ص5 إلى ص10): وفيها زمن الغضب العارم على الأتراك والمماليك بما ولد رغبة ملحة بضرورة التغيير، وهو شق أهل البلد.

(ص11 إلى ص13): الشق الثاني يقوده الأغراب "برتلمي" و"هيلدا" مع التقرب إلى السلطان القائم، في ظل حالة من السكون الظاهر تخفي الغليان الداخلي عند أقطاب الصراع حسب النوايا والمصالح والأهداف.

-**زمن الصراع**(Lutte/Déroulement des évènements) :

(ص14 إلى ص 264): وفيه كل الفعل السردي الوارد في الفصل الثاني.

-**زمن الانتهاء**(Fin/Résolution) :

(ص265 إلى ص276):

(4)- بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص179.
(5)- المرجع السابق، ص190.

انتهاء النهار ونفاذ الذخيرة مع مظاهر الخراب ورواج فكرة الاستسلام واستنتاج: النصر=قوة الإيمان+قوة الحديد. ثم إلقاء القبض على "البشتيلي" واستشهاده. ثم حرق جثته.

وقع الحكي بصيغة الماضي التي تناسب التاريخ، وتخللتها صيغ الفعل الحاضر، وغاب الاستقبال تماما... ولعله إيماء لما سيقع في مرحلة التوقع.

2.4.2-مرحلة التوقع:

بما أنّ زمن منطوق القصة قد وقع في الماضي؛ فإنّ زمن التوقع مرحلة تتحقق في الاستقبال من حيث الزمن، وقد جعل الراوي من الأسباب ما يجعل تحقيقها ممكنا في وضع اجتماعي متدهور وحال سياسية غير مستقرة، بل وقد يكون منفذ ومحرك الفعل السردي"هيلدا" أقرب الناس إلى أبيها هي من يتولى التنفيذ، وبذلك يكون عملها تضحية منها يقدرها لأجلها الشعب المصري، وتبقى عنصرا من هذا المجتمع الذي يمتد فيها بأصوله، وتكفر عن بعض سيئات والدها التي لا تحصى.

وأول هذه المرحلة **زمن** تتواصل فيه **الثورة،** ويتواصل معها الفعل السردي. ولنا أن نستشف ذلك من قول الراوي: "**وصور المستقبل الغامض تتشابك**"[(1)]. وفي قوله: "**يجهل ما تخفيه طيات المستقبل**"[(2)] . "**وتنظر إلى المستقبل بعين الخوف والقلق**"[(3)]، بما يفسر جهل الشخصيات للآتي. وفي قوله:"**ولهذا فإني أرى أن المستقبل مظلم بالنسبة لهم**"[(4)]. وقوله: "**لتدع المستقبل فهو بيد الله**"[(5)] التسليم بالقضاء والقدر، وهو وإن كان مجهولا عند الشخصيات، فإنه معلوم عند القارئين، بما يصنع التوقع المكفول بالزمن الثاني.

---

(1)- نجيب الكيلاني، الرواية، ص110.
(2)- المصدر السابق، ص139.
(3)- المصدر السابق، ص170.
(4)- المصدر السابق، ص261.
(5)- المصدر السابق، ص269.

والثاني **زمن الخلاص والنصر**، حيث تؤول الأوضاع إلى نصابها، وتستقر الأحداث، ويهدأ الصراع، ليحل الزمن الجديد الذي يتخلص فيه الجميع من حالات الحزن والكآبة، ويتطلعون فيه إلى الحياة الجديدة رغم مرارة الماضي التي لا يذهبها إلا الأمل الحاصل في هذا الزمن...

وليس الزمن النحوي بحثا في الأفعال من حيث أزمنتها ودلالاتها، ولكن هو البحث في التطور الذي يقتضيه الفعل السردي وفق التسلسل الطبيعي: ماض فحاضر، ثم استقبال. هو البحث في الزمن "**الذي يمثل إنتاج كل تلك التناقضات التي تولدت عن زمن الثورة، [و] زمن الاستعمار، وزمن التناحر الإيديولوجي**"(1).

خلاصة الفصل:

وتلخيصا لمحتوى هذه البنية في محوريها المكان والزمان، فقد خرجت بالآتي:

-على مستوى المكان:

المكان في البنية السردية لرواية "مواكب الأحرار" يتصارع فيه:

1-المكان والحيز والفضاء:

يوجد المكان بالضرورة؛ لأنه بنية سردية يقع فيها الحدث كما تقع فيها حركة الشخصيات، بما يضفي عليها صفة الواقعية رغم الطابع الخيالي لفن الرواية عموما، ويبدي درجة الإبداع عند المؤلف من خلال الفعل التأليفي. وأما الحيز والفضاء فكلاهما متعلق بالمكان وهما يعنيان الشيء ذاته، ولكن الخلاف قائم على التسمية، وخلاصة الأمر أن حدود المكان تحدد الفضاء أو الحيز ويصير الفعل السردي شاملا لقاعدة المكان المضبوط ببعديه الطول والعرض، وما علاه من ارتفاع. ومن ثَمَّ يكون

---

(6)- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص126.

الفضاء زائدا عن المكان بالبعد الثالث الارتفاع، وهو في عرف السرد مانح للتحول والتناقض.

2- الفضاء الجغرافي والفضاء الدلالي:

إن الفضاء الجغرافي يولد لدى المتلقي إيحاءات وأفاقا متنوعة ومتشعبة، توحد دلالاتها الاعتبارات السياقية والأعراف الاجتماعية والتواضع اللغوي؛ فـ"مصر" عند العرب أجمعين "أم الدنيا" و"مهد الحضارة". وداخل هذا الاعتقاد يجب فهم إيراد المكان.

3- المكان الهندسي والمكان المجازي:

يتعين الفضاء الهندسي جزءً من الفضاء الجغرافي، وهو محل الأحداث وتعاقبها. وفي نفس الوقت هو مكان مجازي استعير ليعبر عن حقائق كامنة وراء السرد. وينتج عنهما في غالب الأحيان جملة من الفضاءات النفسية تتساوق مع توترات السرد.

4-الفضاء المنظور والتقاطب المكاني:

لا يتم الحديث عن المكان والفضاء إلا من خلال التبئير(Focalisation) كزاوية نظر تحدد معالمهما على أساس وجود الصراع؛ فيكون القطب الأول "مصر" و"القاهرة" و"بولاق" حيث يجري الصراع الشعبي ضد المحتل الفرنسي، ويكون القطب الثاني دار "البشتيلي" حيث النقاء والإخلاص في مقابل دار "يرتلمي" حيث العفن والخيانة والانحلال.

4-المكان كتجربة معيشة:

تعيش الشخصيات في أماكن مختلفة يتطلبها السرد؛ فتتحول إلى تجارب معيشة، تحمل كثيرا من دوافع السرد وتواصله، وتبرر الأحداث والأفعال. إن الحياة في السجن والحياة في القصر لرمزي الصراع في هذه الرواية، جعلتا من

المكان حافزا للعيش ومقاومة الظروف الراهنة في الحكي، وفتحت الأبواب أمام تحول التجربة في مكان ما إلى فضاء مغلق أو مفتوح حسب الانطباع النفسي.

6- الفضاء المغلق والفضاء المفتوح:

يتحول السجن إلى فضاء مفتوح وهو الفضاء المغلق في الحقيقة، كما يتحول القصر فضاءً مغلقا وهو الفضاء المفتوح على الطبيعة، وذلك حسب ما يقدره أقطاب الصراع في فضاء الأزمة القائمة، والراوي من خلال البعد الاستراتيجي والرمزي للفعل السردي؛ أليست النافذة في الغرفة منفذا نحو العالم الخارجي لكل إحساس بالسجن، ونورا ينبعث داخلها جالبا الأمل لكل شعور بالضيق...

5-الفضاء الحقيقي والفضاء النصي وفضاء النص المدروس:

لا يتم الوقوف على كل هذه الأمكنة والفضاءات في حقيقتها إلا داخل الفضاء النصي المحدد لكل أركان الفعل السردي، أي تختزل كل معالم المكان وبجميع أشكاله داخل النص المكتوب. ثم تنطوي داخل فضاء النص المدروس في شكل صفحات وغلاف وزوائد أخرى.

وعلى هذا يصير المكان في بنية الرواية انتقالا من حال الكمون والهدوء إلى حال الحركة والانفجار كلما تابع القارئ تفاصيل السرد ليتظافر في وقعه الساخن مع بنية الزمان.

-وأما **على مستوى الزمان**:

فإن استعراض جملة الأزمنة كما ترسمها الرواية في بنية الزمن بدت كما يلي:

1-الزمن التاريخي:

هو زمن الاستعمار والتوسع الأوروبي على حساب البلاد العربية.

2-زمن التجربة الأولى:

وفيه زمنان لا تنتهي القصة إلا بهما وإلا كانت ناقصة فيما يبدو لي:

1.2-مرحلة الكينونة:

وفيها:

-زمن البدء الذي صور فيه الراوي الحياة قبل الغزو، وعلل مخاوف بعض الشخصيات وغبطة البعض الآخر بما يصنع فضاء التأزم، لينهيه بوقوع الحملة الفرنسية على "مصر" موقع الاحتلال.

-زمن الصراع، حيث –وحسب عقيدة كل قطب- راح الراوي يحكي الحدث ويعلل الأفعال ويصف الوقائع.

-أزمنة نفسية مختلفة تولدت داخل زمن الصراع، تتناسب مع المشاعر والأحاسيس التي تسيطر على الشخصيات حسب المواقف المختلفة.

-زمن الانتهاء، حيث جاءت التصفية لتقصي "البشتيلي" وهو صاحب الحق، وتظهر "برتلمي" عليه وهو الظالم المتعنت، مما يسوّغ مرحلة التوقع.

2.1-مرحلة التوقع:

وفيها:

-زمن الثورة التي يتواصل لهيبها، ويضطر الفرنسيون تحت ضغطها المتواصل من مغادرة البلاد، أي: "مصر"، تحقيقا لمصالح "فرنسا" العليا.

-زمن الخلاص والنصر، وفيه ينتهي "برتلمي"، لينتهي معه عصر الاحتلال، ويعود زمن البدء من جديد.

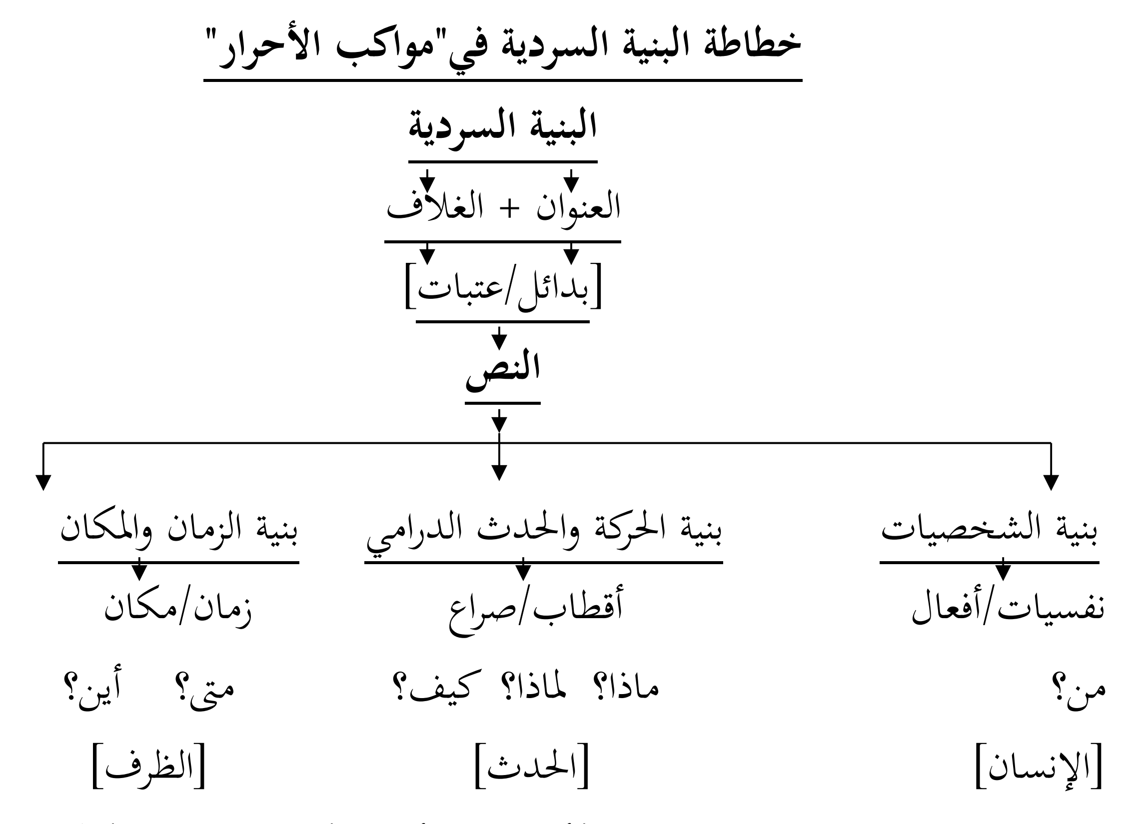
2-أزمنة التجارب المشابهة:

وهي الباعث الحقيقي للفعل السردي في هذه الرواية كما تبين؛ فتجانس البناءُ لتشابه الأوضاع، واختلف الزمنُ لطبيعة الحقيقة التاريخية، ويكون الحكي إسقاطا على الواقع المعيش بمنطلقاته في التجارب الحالية ونتائج التجربة السابقة.

3-زمن الحكي:

ويشمل كل الأزمنة السابقة، فهو متأخر عنها، يبرهن فيه الراوي على صحة وجهة نظره القائمة على البرهنة بالتماثل بين التجربة السابقة والتجارب اللاحقة من خلال وحدة الأسباب ووحدة النتائج، بما يبيح القياس على السابق، ويبيح الإسقاط على اللاحق من الأحداث المتشابهة، حيث يسوّي بين المبنى الحكائي(أ)/المتن الحكائي(ب)[(أ)=(ب)] للسابق واللاحق معا كرؤية خاصة.

وكما هيكلت المكان والزمان، أهيكل البنية السردية لرواية "مواكب الأحرار" من خلال الخطاطة التالية:



في كل بنية ثنائية: (نفسيات/أفعال) و(أقطاب/صراع) و(زمان/مكان). والكل عوامل فاعلة في البنية السردية، حيث لا ينبغي قط إهمال طرف البعض بذكر البعض. وكل عامل منها يتحدد بسؤال: من؟..ماذا؟..لماذا؟..كيف؟..متى؟ ..أين؟

لتؤدي جملة الإجابات عنها وظيفة الخطاب المتماسك حسب رأي جورج يول(Yule) وجيليان براون(Brown) فيما يطلقان علية الترابط غير الآلي[1].

هكذا رأيت البنية السردية بما تيسر لي، واستطعت التعبير عنه. وقد رجوت أن أحقق من هذا النص السردي ما يرفع شأن البحث وينميه، ولكنها طاقة البشر التي لا تلبث أن تتوقف من بعد الاجتهاد. وأنصرف إلى الخاتمة لأحوصل شتاته.

(1)- ينظر: تحليل الخطاب، ص312.

الخاتمة

خاتمة البحث:

ويخلص البحث أخيرا إلى النتائج التالية:

-بنى الكاتب خطابه السردي على ثلاث بنيات تتكامل فيما بينها لتصنع عملا يتنفس من خلاله، ويبلغ رسالته للآخرين على مبدأ "لا مستقبل من دون الإفادة من التاريخ الماضي في الوجود الحاضر". وتشمل هذه البنيات الإنسان والحدث والظرف.

-الإنسان تبلوره الشخصيات ببنائها المورفولوجي والداخلي بدوافعها النفسية وأفعالها في الحكي:

-ولذلك يمكن فهم شخصية "برتلمي" الذي ينال بهرج الدنيا لأنها جنته، وهو الكافر الجاحد المنتقم من أهل البلد، فله ذلك في دنياه، وليس له من بعدها شيء. كما يمكن فهم وسائله المادية لتحقيق وصوليته والتمكن من تنفيذ عزيمته؛ فلم يتورع عن استعمال ابنته"هيلدا" في معركته مع المصريين، فهي من سهَّل له التقرب من ضباط الجيش الفرنسي، الذين لم يسلموا من استخدامه لهم بما يحقق له مساعيه.. وحتى هذه الشخصيات تنتقم لنفسها لتحقق رغبات مكبوتة، وهو المعسكر الأول.

-والمعسكر الثاني يقوده "البشتيلي" بدوافع دينية ووطنية قومية، ترفض الاحتلال والعيش تحت سقف يحرسه **العدو**؛ فيفقد كل ما في الدنيا ويربح نعيم

الآخرة، على اعتبار أن المؤمن بآخرته. وبين مقابلة الدنيا والآخرة يتناقض "البشتيلي" و"برتلمي" في مستوى ثان من الصراع القائم تاريخا بين مصر وفرنسا. وأما بقية الشخصيات فتصارع دون الإفصاح على مستويين أدنى:

1-عرقلة مسعى الشخصيتين الرئيستين؛ كحال "هيلدا" وأمها مع "برتلمي"، وحال "زينب" وأمها مع "البشتيلي"، وهو المسعى الخائب.

2-محاولة تمديد المشاعر والأحاسيس في ظل الصراع الكلي، وقد تحققت سردا كما في حال "هيلدا"مع "إبراهيم آغا". وغير محققة كما في حال "مالوس" مع "هيلدا"، وحال "زينب" مع "الفرماوي".

-تحقق للشخصيات التنوع في أداء الأدوار بين الرئيسة والثانوية، وتحققت لها بذلك الرغبات في صراعها مع بعضها البعض؛ ولذلك تتعين الشخصيات بوصفها بنية سردية بالسؤال: **من؟** الذي يربط النفسيات بالأفعال.

-يجري **الحدث** -وهو البنية الثانية- على شكل **صراع** بين أمتين؛ إحداهما قطب الكفر والتفسخ الأخلاقي والاستعمار والحضارة الغربية، والأخرى قطب الإيمان والحياء والحضارة الشرقية في بعدها العربي الإسلامي داخل نص سردي بقصتين؛ أولاهما المحكية المكتوبة والمنتهية بنهاية مفتوحة. والثانية المتوقعة وغير المحكية ذات النهاية التي تتناسب وطبيعة الرواية والتاريخ الحقيقي. وبدا الصراع في حد ذاته على مستويين:

1-الأول كلي تطاحن فيه المصريون والمحتل الفرنسي في معركة الدفاع عن الوطن وإثبات الوجود.

2-الثاني جزئي تبارز فيه "البشتيلي" الشخصية الرمز عند المصريين و"برتلمي" الشخصية النظيرة النقيضة عند الأغراب. وأبرز القيم المنحطة للثاني والقيم الرفيعة للأول. وكل ذلك في محور الغايات العليا. وأظهر النص السردي محورا للغايات الدنيا يربط بين النص الحاضر والنص الغائب؛ إذ به يتواصل الحكي،

ويفقد لأجله "برتلمي" حياته لتفقد فرنسا أقطاب وجودها، وينتزع الشعب المصري حريته واستقلاله، ويكون الصراع إجابة على الأسئلة: **ماذا؟** بما يساوي الحدث وتواليه، **ولماذا؟** بما يساوي العلة والسبب، **وكيف؟** بما يساوي الحال والوسيلة والعدة.

-والحكم على أفعال الشخصيات وما ينجر عنه يعقلن الحكي، ويبرر الأفعال، ويحدد التوجهات:

1-لو أن فرنسا -من جهة الفعل- كانت تهدف حقيقة إلى نشر الحضارة التي تعدُّ بهذا الشكل قائمة على حد السيف بما يتنافى مع ثلاثيتها: **الأخوة والمساواة والحرية**، لكان بالإمكان أن تتلافى الحرب.

2-وبانتفاء الصراع بين القطبين ينتفي بذلك الصراع بين الشخصيتين الرئيسيتين.

3-ومن جهة الكينونة والظهور فإن الظاهر-(الحرب والتنكيل)-، لا يبرر الكائن المعلن-(نشر العلم والحضارة)- كما يبرر الكائن الحقيقي-(الاحتلال)- الظاهر. فحالت هذه الوسائط بين الواقع والفرد، ليكون الواقع المدرك عند الراوي مخالفا تماما للواقع المعطى سلفا.

-يسعى الراوي إلى طرح الحضارة الغربية في العراء ليكشف القارئ العربي حقيقتها من خلال رؤياه الخاصة في واحدة من محطات التاريخ الإنساني عموما والصراع العربي الغربي خصوصا، فما حدث أيام الحملة الفرنسية على مصر بالرغم من دوافعه "النبيلة" هو عينه ما يحدث اليوم في أماكن عدة من البلاد العربية والإسلامية.

-ويؤكد -أيضا- من خلال أفعال الشخصيات على الرصيد الديني والحضاري الذي يبعث في الأمة روح الجهاد والتحرر من كل أدران الاحتلال، ولا سبيل إلا المقاومة والتضحية وبذل النفوس رغم ضعف العدة والعدد، لأن

"المواكب" المتزاحمة على سلم الحرية -حسب وجهة نظره- تتحرر من الاحتلال بالشهادة أو النصر. وفي هذا التوجه حث على المواصلة والاتباع في ما شابه وضع الرواية في كل زمان ومكان. وقد خصص لذلك حيزا مهما وشحّه بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة وعيون الأدب العربي، بل بكلام العامة النافع في مثل هذه المواضع، فتتناص الرواية مع غيرها من النصوص.

-ولن يكتمل البناء الكلي للرواية من دون تعيين **الظرف الزمني والمكاني** المحدد بالسؤالين **أين؟ متى؟** ولا أحد يجهل "بولاق" ولا "القاهرة" ولا "مصر" مكانا، كما لا يجهل القرن الثامن عشر الميلادي زمنا، وإنما هي الإيماءة من بعد الإشارة...

-فأما "مصر" في التاريخ العربي الإسلامي فهي معروفة بعراقتها وأصالتها، وهي بالنسبة للعرب أم الدنيا، و"القاهرة" -"قاهرة المعز"- مدينة تحطمت تحت أسوارها كل محاولات الهيمنة والتسلط الأجنبي، و"بولاق" الحي الشعبي المناضل جزء من المدينة العصماء، ما ينطبق عليه ينطبق على غيره، ففي شوارعه المغلقة المفتوحة تحدث الوقائع، وفي حجرات البيوت المغلقة يتصاعد الصراع ويحتدم، ليجد فيها على انغلاقها أفضية مفتوحة؛ لأن الراوي يهدف إلى تسويغ أفعال الشخصيات، ومعقولية الحكي من خلال التحفيزين التأليفي والجمالي.

-وعلى كل حال فقد حدد الراوي نوعين من الأمكنة تستحيل مع الشعور إلى النقيض:

1-الأماكن المغلقة كالقصور والدور والسجن:

أ/- جعل من السجن -بوصفه فضاءً مغلقا في المعرفة العامة عند الناس- فضاءً مفتوحا من حيث الشعور الذاتي حين يتحول المسجون إلى خادم يخدم من هم دونه من أهل بلده.

ب/-وجعل من القصر -بوصفه فضاءً مفتوحا- فضاءً مغلقا حين يفقد ساكنوه الشعور بالأمن.

ج/- فتستحيل الشخصية مكانا تستقر فيه أشكال من المشاعر والأحاسيس، وتندفع منه أنواع من الانفعالات والأفعال تعبر عن الضيق أو الاتساع النفسين، لتكوّن فضاءات متناقضة في ذات واحدة.

2- الأماكن المفتوحة كالشوارع تكتسب الانفتاح بالطبيعة، وتطغى على كل أشكال الإغلاق، وفي ذلك -كما يبدو- توق نحو الحرية تكفله الأماكن.

3-من هنا كان الحديث عن الفضاء حديثا عن المكان المادي والمعنوي معا داخل بنية الحدث، لتحدد الأمكنة السردية في الرواية فضاءات نفسية مختلفة هي في الحقيقة أزمنة في ضوئها تتحرك الشخصيات، لتبني الفعل السردي.

4-إنّ الراوي يستغل كل هذه البنيات ليشكل بناءً واحدا مغلقا بوصفه نصا مكتوبا، ومنفتحا بوصفه أثرا خطابيا تعدى حدود الزمن الذي أنشئ فيه. وما الزمن التاريخي هنا إلا الإطار الذي يحيط الأفعال والشخصيات التي تؤديها، وإنما المعتبر الزمن النفسي، الذي يخرق واقع الرواية ويصل إلى واقع القارئ، يحدد الحالات ويعبر عن الشبيه منها، لتنطق الرواية في زمنين مختلفين وتعبر عن ذاتين مختلفتين بلسان حال واحد، أريد به تمييز حال بذاتها، فإذا هي صورة فكرية تجوب الأرض والزمن، لتتعلق بها -حسب الظروف- الاتساعات والانحسارات النفسية الخارجة عن دواليب الزمن التاريخي، ويكون الزمن النفسي زمنا لا يتحول بسهولة، ولا ينقضي مع الدهر إلا بالفراق الذي ليس بعده حياة، ينشر في نفوس القارئين الشعور الشبيه كلما وقع البصر على الملفوظ ذاته.

-من هذا المنظور يبدو التوجه الإسلامي للراوي/(الكاتب) غير خاف على النظر والإدراك ليطرح -كما هو الحال مع أي توجه آخر- إشكالية الصدق

والكذب عند الراوي واحتمال غير ما أراده؛ فليس بالضرورة أن يكون الحكي ضرورة ويقينا-كما يراهما- لقيام الإمكانية والاحتمال عند غيره.

-سيطر الراوي على الحكي فكان هو الناقل للأخبار والأحداث، يعرف كل شيء على حساب الشخصيات التي كان يحركها وفق رغبة خاصة تظهر تباينا بين طرفي الصراع، يبيح الأفعال المرتكبة، فتحسن في حق أهل البلد وتسوء في حق الأغراب، فقد جعل حوافز الاحتلال مقارنة بحوافز الكفاح (التضحية والحرية والنعيم المقيم) مضمحلة وغير مؤسسة، فصار بذلك طرفا فاعلا في الصراع، يقرر مشروعية الرفض والثورة التي يقودها "البشتيلي".

-ويجعل رؤياه رسالة يوجهها للآخرين عبر الرواية القناة، بعدما نمى فيها وظيفة الانتباه، وميز سياقها(ظرف الإنتاج/وضعية التخاطب) بفعل تحديد الزمن والمكان، ويسر وضعها اللغوي، ليتوصل المخاطبون إلى تمييز-وعلى أقل تقديرات القراءة- طبيعة الاحتلال وثباتها قديما وحديثا. ولا تخلو المحاكاة من شعرية على مستوى حظ النفس، مثلما لا يخلو التخييل منها على مستوى التوقع.

- كان يهتم -في كل ذلك- اهتماما جذريا بكل دقائق العمل السردي من جهة البرامج السردية التي بدت متوازنة من حيث تجانسها مع بعضها البعض رغم تعارض الأهداف؛ فاستغلال الغزو الفرنسي لممارسة الانتقام من الشعب المصري، تطلب وجود الرغبة الخارجية التي تخدم الرغبة الداخلية، في صراع مزدوج يظهر فيه المساعدون والمعارضون كعوامل سيميائية ضرورة ملحة لاكتمال الفعل السردي، وتطوره بما يؤدي تماسكه.

-تأكدت لدي حسب ما تبديه تجربتي المتواضعة أهمية السيمياء منهجا نقديا من حيث التواصل والدلالة والمعرفة الثقافية لتحليل النص الأدبي والسردي على الخصوص، وبخاصة عندما يزاوج بشيء من التوجه النفسي ليعقلن الأفعال حسب دوافعها، ويسمح التخصيص بالتعميم عند العرض على الأشباه والنظائر. ولذلك

فالتحليل في مجمله مقاربة تنشد تحقيق البحث المؤسس على النقد اللساني في فهم وقراءة النصوص المزودة (المتوسلة) بالنظام اللغوي.

-وعلى هذا الأساس؛ بدا لي أن النص السردي خطاب تحققت فيه الأركان والوظائف على شكل بنية لغوية لها خصائصها ومميزاتها:

1-فمن حيث النموذج الفكري فهو صراع بين حضارتين وأمتين؛ الحضارة العربية الإسلامية، والحضارة الغربية، حيث تختلف القيم الأخلاقية والاجتماعية فيهما.

2-ومن حيث النظام اللغوي فالنص تشاكلات وتباينات تأليفية، تقوم على علاقات التحول والتقابل والتماثل والتناظر على امتداد الفعل القصصي، الذي حدده البدء الزماني والمكاني والانتهاء المفتوح على نص غائب له بواعثه السيميائية في النص الحاضر.

هذا ما استطعت أن أستشفه من هذا الخطاب السردي، ولا أزعم أني قد اخترقت سمكه، وإنما حاولت أن أصب داخل بنياته ما أمكنني من معرفة لأحيط به وبما حواه واشتمل عليه، فهو تأويل على قاعدة سيميائية لعمل أدبي تحمل رسالة تتعدد بتعدد القارئين. فإن أصبت فهو حسبي، وإن أخطأت فقد اجتهدت وعلى المولى أجري.

المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

-المصحف الشريف.

-نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مؤسسة الرسالة، ....

أ/باللغة العربية:

1-بحراوي حسن: **بنية الشكل الروائي**(الفضاء، الزمن،الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، .1990

2-بدير حلمي: **الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر**،دار الوفاء، الإسكندرية، ج م ع،الطبعة الأولى،2002.

3- البكري أبو عبد الله: **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال،** حققه وقدم له: إحسان عباس و عبد المجيد عابدين، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط.3

4- بن مالك رشيد: **مقدمة في السيميائية السّرديّة**، دار القصبة للنّشر، الجزائر،.2000

5- بوديبة إدريس: **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**،منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، .2000

6- بورايو عبد الحميد: **منطق السرد** (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

7- بويجرة بشير محمد: **بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري،** دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2001-2002.

8-حسام الدين كريم زكي:**الإشارات الجسمية**(دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج.م.ع، الطبعة الثانية.

9 - حسن نجمي: **شعريّة الفضاء،** المتخيل والهوية في الرّواية العربية، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 2000.

10-حمودة عبد العزيز: **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،** عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

11-حنون مبارك:**دروس في السيميائيات**،دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

12- السد نور الدين: **الأسلوبية وتحليل الخطاب،** دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، الجزء الثاني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

13- السعدني مصطفى: **المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية،** منشأة المعارف، الإسكندرية، ج.م.ع، د ط، 1987.

14 - سويدان سامي: **في دلالية القص وشعرية السرد،** دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1991.

15- السيد إبراهيم: **نظرية الرّواية،** دراسة لمناهج النّقد الأدبي في معالجة فنّ القصّة، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998.

16- سيزا قاسم:**بناء الرواية،**(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1985.

17- شريم جوزيف ميشال:**دليل الدراسات الأسلوبية،** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

18- صحراوي إبراهيم: **تحليل الخطاب السردي،** دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الطبعة الأولى، الجزائر، 1999.

19-صلاح فضل: **نظرية البنائية في النقد الأدبي،** منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1980.

20-طه حسين: أبو العلاء المعري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، مج 10.

21-عباس إبراهيم:**تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية**، دراسة في بنية الشكل، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر.

22-عثماني الميلود: **شعرية تودوروف**، دار قرطبة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990

23-غالب هلسا:**المكان في الرواية العربية**، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1981.

24-الغدامي محمد: **الخطيئة والتكفير**،من البنيوية إلى التّشريحية، مقدّمة نظرية، دراسة تطبيقية، دار سعاد الصّباح، القاهرة/الكويت، الطبعة3، 1993.

25- قطوس بسام: **استراتيجيات القراءة**، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، أربد، الأردن، 1998.

26-لحمداني حميد،**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

27-مباركي جمال: **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر**، دار هومة إصدارات إبداع للثقافة ، الجزائر، 2003.

28-مبروك مراد عبد الرحمن: **جيوبوليتيكا النص الأدبي**،(تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء، الإسكندرية، ج.م.ع، الطبعة الأولى، 2002.

29- مبروك مراد عبد الرحمن:**بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، 'رواية تيار الوعي' نموذجا، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998.

30-امرؤ القيس: **الديوان**، دار صادر، بيروت، (دت).

31-مرتاض عبد الملك:**تحليل الخطاب السردي**، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

32- المسدي عبد السلام: **قضية البنيوية**، دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995.

33- مفتاح محمد: **تحليل الخطاب الشعري**، استراتيجية التّناص، دار التّنوير للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان/المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء، المغرب، د.ط،د.ت.

34-مفتاح محمد: **دينامية النّص**،تنظير و إنجاز، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان/الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الثانية، .1990

35- مهيبل عمر: **البنيوية في الفكر المعاصر**، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت ط، الجزائر.

36- مونسي حبيب: **فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى**، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، 2001./2000

37-اليازجي ناصيف، **العرق الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، دار الجيل بيروت، لبنان، مراجعة:يوسف فرج عاد، دار نظير عبود، ط4، .1999

38- يقطين سعيد: **انفتاح النّص الروائي**، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الثانية، 2001.

39-يمنى العيد: **تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1990.

40- يمنى العيد: **في معرفة النص**، دراسات في النقد الأدبي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، .1985

ب/المترجمة:

1- أوزبنسكي بوريس وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب،الطبعة الأولى، 1989.

2-باختين ميخائيل: **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990.

3- باشلار غاستون: **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية،

4-براون جيليان ويول براون: **تحليل الخطاب**، ترجمة محمّد الزليطني ومنير التريكي، النّشر العلمي والمطابع: جامعة الملك سعود، الرّياض، م.ع.س، 1997.

5- بوثويلوإيفانكوس خوسيه ماريا: **نظرية اللغة الأدبية**، تر: د/حامد أبو أحمد، مكتبة الفجالة، د ت ط.

6- جنيت جيرار وآخرون: **الفضاء الروائي**، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

7- جيرو بيير: **علم الإشارة،السيميولوجيا**، ترجمة منذر عياشي،تقديم مازن الوعر، دار طلاس، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، 1988

8- ستاروبنسكي جان وآخرون: **نظرية الأدب في القرن العشرين**، تر:محمد العمري، إفريقيا، الدار البيضاء، المغرب،.1997

9- فاليط برنار:**النص الروائي تقنيات ومناهج**، ترجمة: رشيد بن حدّو، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، .1999

10-هامون فيليب: **سيميولوجيا الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، .1990

11-والاس مارتن: **نظريات السّرد الحديثة**، ترجمة حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثّقافة، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، 1998.

ج/ المعاجم:

1-أحمد رضا: **معجم اللغة**، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، .1960

2-ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت ط.

3- بعلبكي منير:**المورد**(إنجليزي-عربي)دار العلم للملايين،بيروت، لبنان، ط35، 200.

4- **المعجم العربي الأساسي**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989.

د/ الدوريات:

1- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، عدد9، .1987

2- مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد2، جوان .2002

3- مجلة عالم الفكر،الكويت، 1994، ج23.

4-محاضرات الملتقى الوطني الثاني"**السيمياء والنص الأدبي**"، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 15-16 أفريل 2002.

هـ/الرسائل الجامعية:

1-دفة بلقاسم، **بنية الجملة الطلبية في السور المدنية**، دراسة نحوية دلالية- رسالة دكتوراه دولة في اللغة العربية والدراسات القرآنية (مخطوط)، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2000.

و/الأقراص المضغوطة:

1-القرص المضغوط: صخر، **موسوعة الحديث الشريف**، الكتب التسعة ، الإصدار الثاني.

2-مكتبة الأدب العربي.

الفهرس

فهرس الموضوعات